BILU101CCT

ایم آئی ایل (اردو)۔I

(MIL Urdu-I)

فاصلاتی اور روایتی نصاب پر مبنی خود اکتسابی مواد

برائے

بی۔اے/بی۔کام

(پہلا سمسٹر)

نظامتِ فاصلاتی تعلیم

مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی

حیدرآباد، تلنگانہ، بھارت-500032

Course: B.A./B.Com

ISBN:978-93-80322-93-3

Edition:June, 2021

ناشر	:	رجسٹرار، مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی، حیدرآباد
اشاعت	:	جون، 2021
تعداد	:	3000
قیمت	:	170/-
ترتیب و تزئین	:	ڈاکٹر محمد نہال افروز، نظامت فاصلاتی تعلیم، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد
مطبع	:	کرشک پرنٹ سولیوشنس، حیدرآباد

ایم ائی ایل (اردو) - I

MIL Urdu-1

For B.A. / B. Com 1st Semester

On behalf of the Registrar, Published by:

Directorate of Distance Education

Maulana Azad National Urdu University

Gachibowli, Hyderabad-500032 (TS), Bharat

Director: dir.dde@manuu.edu.in **Publication:** ddepublication@manuu.edu.in

Phone: 040-23008314 **Website:** manuu.edu.in

فاصلاتی اور روایتی نصاب پر مبنی خود اکتسابی مواد

مجلسِ اِدارت

نظامت فاصلاتی تعلیم
مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی
گچی باؤلی، حیدرآباد-32، تلنگانہ، بھارت

کورس کوآرڈی نیٹر

ڈاکٹر ارشاد احمد

اسسٹنٹ پروفیسر (اردو)

نظامتِ فاصلاتی تعلیم، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد

مصنفین:	اکائی نمبر
ڈاکٹر سید محمود کاظمی، شعبۂ ترجمہ، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد	اکائی 1,2,3,4
پروفیسر فضل اللہ مکرم، صدر شعبۂ اردو، حیدرآباد سنٹرل یونیورسٹی، حیدرآباد	اکائی 5
ڈاکٹر احمد خان، مرکز مطالعاتِ اردو ثقافت، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد	اکائی 6
ڈاکٹر ابوشہیم، شعبۂ اردو، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد	اکائی 7
ڈاکٹر بی بی رضا خاتون، شعبۂ اردو، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد	اکائی 8
ڈاکٹر ارشاد احمد، نظامتِ فاصلاتی تعلیم، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد	اکائی 9,10
ڈاکٹر سرور الہدیٰ، شعبۂ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی	اکائی 11,12
ڈاکٹر زرینہ زرین، شعبۂ اردو کلکتہ یونیورسٹی، کلکتہ	اکائی 13,14
ڈاکٹر محمد اکمل خان، نظامتِ فاصلاتی تعلیم، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد	اکائی 15,16
پروفیسر ابن کنول، شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی، دہلی	اکائی 17,18
پروفیسر ابوالکلام، نظامتِ فاصلاتی تعلیم، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد	اکائی 19,20
ڈاکٹر فیروز عالم، شعبۂ اردو، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد	اکائی 21
ڈاکٹر محمد نہال افروز، نظامتِ فاصلاتی تعلیم، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد	اکائی 22
پروفیسر محمد شاہد حسین، اسکول آف لینگویجز، جواہر لال نہرو یونیورسٹی، دہلی	اکائی 23,24

پروف ریڈرس:

اول : ڈاکٹر محمد نہال افروز

دوم : ڈاکٹر محمد اکمل خان

فائنل : ڈاکٹر ارشاد احمد / پروفیسر نکہت جہاں

سرِورق : ڈاکٹر محمد اکمل خان

فہرست

بلاک IV : شعری اصناف۔II

بلاک V : نثری اصناف۔I

بلاک VI : نثری اصناف۔II

پیغام

وطنِ عزیز کی پارلیمنٹ کے جس ایکٹ کے تحت مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی کا قیام عمل میں آیا ہے اُس کی بنیادی سفارش اُردو کے ذریعے اعلیٰ تعلیم کا فروغ ہے۔ یہ وہ بنیادی نکتہ ہے جوایک طرف اِس مرکزی یونیورسٹی کو دیگر مرکزی جامعات سے منفرد بناتا ہے تو دوسری طرف ایک امتیازی وصف ہے، ایک شرف ہے جو ملک کے کسی دوسرے اِدارے کو حاصل نہیں ہے۔ اُردو کے ذریعے علوم کو فروغ دینے کا واحد مقصد و منشا اُردو داں طبقے تک عصری علوم کو پہنچانا ہے۔ ایک طویل عرصے سے اُردو کا دامن علمی مواد سے لگ بھگ خالی ہے۔ کسی بھی کتب خانے یا کتب فروش کی الماریوں کا سرسری جائزہ بھی تصدیق کر دیتا ہے کہ اُردو زبان سمٹ کر چند ''ادبی'' اصناف تک محدود رہ گئی ہے۔ یہی کیفیت رسائل و اخبارات کی اکثریت میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ ہماری یہ تحریریں قاری کو کبھی عشق و محبت کی پُر پیچ راہوں کی سیر کراتی ہیں تو کبھی جذباتیت سے پُر سیاسی مسائل میں اُلجھاتی ہیں، کبھی مسلکی اور فکری پس منظر میں مذاہب کی توضیح کرتی ہیں تو کبھی شکوہ شکایت سے ذہن کو گراں بار کرتی ہیں۔ تاہم اُردو قاری اور اُردو سماج آج کے دور کے اہم ترین علمی موضوعات چاہے وہ خود اُس کی صحت و بقا سے متعلق ہوں یا معاشی اور تجارتی نظام سے، وہ جن مشینوں اور آلات کے درمیان زندگی گزار رہا ہے اُن کی بابت ہوں یا اُس کے گرد و پیش اور ماحول کے مسائل ہوں۔ وہ ان سے نابلد ہے۔ عوامی سطح پر اِن شعبہ جات سے متعلق اردو میں مواد کی عدم دستیابی نے علوم کے تئیں ایک عدم دلچسپی کی فضا پیدا کر دی ہے جس کا مظہر اُردو طبقے میں علمی لیاقت کی کمی ہے۔ یہی وہ مبارزات (Challanges) ہیں جن سے اُردو یونیورسٹی کو نبرد آزما ہونا ہے۔ نصابی مواد کی صورت حال بھی کچھ مختلف نہیں ہے۔ اِسکولی سطح کی اُردو کتب کی عدم دستیابی کے چرچے ہر تعلیمی سال کے شروع میں زیر بحث آتے ہیں۔ چوں کہ اُردو یونیورسٹی میں ذریعہ تعلیم ہی اُردو ہے اور اس میں علوم کے تقریباً سبھی اہم شعبہ جات کے کورسز موجود ہیں لہٰذا اِن تمام علوم کے لیے نصابی کتابوں کی تیاری اِس یونیورسٹی کی اہم ترین ذمے داری ہے۔ چوں کہ اسی مقصد کے تحت اردو یونیورسٹی کا آغاز فاصلاتی تعلیم سے 1998 میں ہوا تھا۔ احقر کو اِس بات کی بے حد خوشی ہے کہ اس کے ذمے داران بشمول اساتذہ کرام کی انتھک محنت اور قلم کاروں کے بھرپور تعاون کے نتیجے میں کتب کی اشاعت کا سلسلہ شروع ہوگیا ہے۔ مجھے یقین ہے کہ کم سے کم وقت میں خود اکتسابی مواد اور خود اکتسابی کتب کی اشاعت کے بعد اِس کے ذمے داران، عام اردو قارئین کے لیے بھی علمی مواد، آسان زبان میں تحریر کرا کے کتابوں کی شکل میں شائع کرنے کا سلسلہ شروع کریں گے تاکہ ہم اِس یونیورسٹی کے وجود اور اِس میں اپنی موجودگی کا حق ادا کر سکیں۔

پروفیسر ایس ایم رحمت اللہ
وائس چانسلر، انچارج
مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی

پیغام

آپ تمام بخوبی واقف ہیں کہ مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی کا باقاعدہ آغاز 1998 میں نظامتِ فاصلاتی تعلیم اور ٹرانسلیشن ڈویژن سے ہوا تھا۔ 2004 میں باقاعدہ روایتی طرزِ تعلیم کا آغاز ہوا۔ متعدد روایتی تدریس کے شعبہ جات قائم کیے گئے۔ نو قائم کردہ شعبہ جات اور ٹرانسلیشن ڈویژن میں تقرریاں عمل میں آئیں۔ اس وقت کے اربابِ مجاز کے بھرپور تعاون سے مناسب تعداد میں خود مطالعاتی مواد تحریر و ترجمے کے ذریعے تیار کرائے گئے۔

گذشتہ کئی برسوں سے یو جی سی۔ ڈی ای بی (UGC-DEB) اس بات پر زور دیتا رہا ہے کہ فاصلاتی نظامِ تعلیم کے نصابات اور نظامات کو روایتی نظامِ تعلیم کے نصابات اور نظامات سے کماحقہٗ ہم آہنگ کر کے نظامتِ فاصلاتی تعلیم کے طلبا کے معیار کو بلند کیا جائے۔ چوں کہ مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی فاصلاتی اور روایتی طرزِ تعلیم کی جامعہ ہے، لہٰذا اس مقصد کے حصول کے لیے یو جی سی۔ ڈی ای بی کے رہنمایانہ اصولوں کے مطابق نظامتِ فاصلاتی تعلیم اور روایتی نظامِ تعلیم کے نصابات کو ہم آہنگ اور معیار بند کر کے خود اکتسابی مواد (SLM) از سرِ نو بالترتیب یو جی اور پی جی طلبا کے لیے چھے بلاک چوبیس اکائیوں اور چار بلاک سولہ اکائیوں پر مشتمل نئے طرز کی ساخت پر تیار کرائے جا رہے ہیں۔

فاصلاتی طریقۂ تعلیم پوری دنیا میں ایک انتہائی کارگر اور مفید طریقۂ تعلیم کی حیثیت سے تسلیم کیا جا چکا ہے اور اس طریقۂ تعلیم سے بڑی تعداد میں لوگ مستفیض ہو رہے ہیں۔ مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی نے بھی اپنے قیام کے ابتدائی دنوں ہی سے اردو آبادی کی تعلیمی صورت حال کو محسوس کرتے ہوئے اِس طرزِ تعلیم کو اختیار کیا۔ اِس طرح سے یونیورسٹی نے روایتی طریقۂ تعلیم سے پہلے فاصلاتی طریقۂ تعلیم کے ذریعے اردو آبادی تک تعلیم پہنچانے کا سلسلہ شروع کیا۔ پہلے پہل یہاں کے تدریسی پروگراموں کے لیے امبیڈکر یونیورسٹی اور اندرا گاندھی نیشنل اوپن یونیورسٹی کے نصابی مواد سے من و عن یا ترجمے کے ذریعے استفادہ کیا گیا۔ اِرادہ یہ تھا کہ بہت تیزی سے اپنا نصابی مواد تیار کرا لیا جائے گا اور دوسری یونیورسٹیوں کے مواد پر انحصار ختم ہو جائے گا، لیکن اِرادہ اور کوشش دونوں ایک دوسرے سے ہم آہنگ نہیں ہو پائے، جس کی وجہ سے اپنے خود اکتسابی مواد کی تیاری میں اچھی خاصی تاخیر ہوئی۔ بالآخر منظّم اور جنگی پیمانے پر کام شروع ہوا، جس کے دوران میں قدم قدم پر مسائل پیش آئے۔ مگر کوششیں جاری ہیں، نتیجتاً بہت تیزی سے یونیورسٹی نے اپنے نصابی مواد کی اشاعت شروع کر دی ہے۔

نظامتِ فاصلاتی تعلیم یو جی، پی جی، بی ایڈ، ڈپلوما اور سرٹیفکیٹ کورسز پر مشتمل جملہ پندرہ کورسز چلا رہا ہے۔ بہت جلد تکنیکی ہنر پر مبنی کورسز بھی شروع کیے جائیں گے۔ متعلمین کی سہولت کے لیے 9 علاقائی مراکز (بنگلورو، بھوپال، دربھنگہ، دہلی، کولکاتا، ممبئی، پٹنہ، رانچی اور سری نگر) اور 5 ذیلی علاقائی مراکز (حیدرآباد، لکھنؤ، جموں، نوح اور امراوتی) کا ایک بہت بڑا نیٹ ورک تیار کیا ہے۔ ان مراکز کے تحت سرِ دست 155 متعلم امدادی مراکز کام کر رہے ہیں، جو طلبا کو تعلیمی اور انتظامی مدد فراہم کرتے ہیں۔ ڈی ڈی اِی نے اپنی تعلیمی اور انتظامی سرگرمیوں میں آئی سی ٹی کا استعمال شروع کر دیا ہے، نیز اپنے تمام پروگراموں میں داخلے صرف آن لائن طریقے ہی سے دے رہا ہے۔

نظامتِ فاصلاتی تعلیم کی ویب سائٹ پر متعلمین کو خود اکتسابی مواد کی سافٹ کاپیاں بھی فراہم کی جا رہی ہیں، نیز جلد ہی آڈیو۔ ویڈیو ریکارڈنگ کا لِنک بھی ویب سائٹ پر فراہم کیا جائے گا۔ اس کے علاوہ متعلمین کے درمیان رابطے کے لیے ایس ایم ایس کی سہولت فراہم کی جا رہی ہے، جس کے ذریعے متعلمین کو پروگرام کے مختلف پہلوؤں جیسے کورس کے رجسٹریشن، مفوضات، کونسلنگ، امتحانات وغیرہ کے بارے میں مطلع کیا جاتا ہے۔

امید ہے کہ ملک کی تعلیمی اور معاشی حیثیت سے پچھڑی اردو آبادی کو مرکزی دھارے میں لانے میں نظامتِ فاصلاتی تعلیم کا بھی نمایاں رول ہوگا۔

پروفیسر ابوالکلام

ڈائرکٹر، نظامتِ فاصلاتی تعلیم

کورس کا تعارف

نظامت فاصلاتی تعلیم، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی نے طلبا کی تعلیمی ضرورت کے پیش نظر اردو زبان وادب کے موضوع پر درسی مواد تیار کیا ہے۔ یہ مواد بی اے/بی کام کے لیے تیار کیا گیا ہے۔ یونیورسٹی گرانٹس کمیشن (یو جی سی) کی ہدایت کے تحت یونیورسٹی کے روایتی اور فاصلاتی تعلیم کے لیے ایک ہی نصاب لازمی قرار دیا گیا ہے، تاکہ نہ صرف ان دونوں نظام تعلیم کے طلبا کا معیار یکساں ہو، بلکہ حصول تعلیم کے لیے فراہم کی جانے والی مختلف سہولیات کے اس دور میں طلبا کے لیے دوران تعلیم ایک نظام تعلیم سے دوسرے نظام تعلیم کی طرف منتقلی بھی قابل عمل ہو۔

اس ہدایت کے تحت یونیورسٹی میں فراہم کیے جارہے تمام مضامین میں روایتی اور فاصلاتی نظام تعلیم کا ایک ہی نصاب تیار کیا گیا ہے۔ یکساں نصاب کی تیاری کے بعد اسی کے مطابق درسی مواد کی تیاری بھی مطلوب تھی۔ اس لیے نئے نصاب کے مطابق یہ کتاب تیار کی گئی ہے۔ اس درسی مواد کی تیاری میں اردو زبان وادب کے تقریباً تمام اہم موضوعات اور پہلوؤں کا جامع احاطہ کیا گیا ہے۔ اس طرح یونیورسٹی کے ذریعہ تیار ہونے والے اس درسی مواد میں ایک معیاری، ہمہ گیر اور اردو ادب کے پورے کورس کا احاطہ کرنے کوشش کی گئی ہے، جس سے نہ صرف یہ کہ اردو زبان وادب کے طلبہ وطالبات کی ایک بڑی ضرورت کی تکمیل ہوگی بلکہ اردو زبان وادب کے مختلف موضوعات پر قابل قدر تحریری مواد بھی دستیاب رہے گا۔ اس نصاب کی تیاری میں مضامین کی ایسی ترتیب اختیار کی گئی ہے، جو روایتی اور فاصلاتی تعلیم کی ضرورت بیک وقت پوری کر سکے۔ ہر اکائی کے تحت اپنی معلومات کی جانچ، اکتسابی نتائج، کلیدی الفاظ، نمونہ امتحانی سوالات اور مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ کتابیں بھی دی گئی ہیں۔ امید ہے یہ معلومات طلبا کے لیے بے حد معاون ہوں گی۔

ہمیں خوشی ہے کہ بی اے/بی کام کے طلبہ کے لیے ایم آئی ایل (اردو) کی یہ کتاب پیش کر رہے ہیں۔ یہ پرچہ پہلے سمسٹر کے لیے ہے۔ اس پرچے میں کل چھ ابواب ہیں، جنہیں چوبیس اکائیوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ اس کتاب کی تیاری میں اس امر کو ملحوظ رکھا گیا ہے کہ یہ طلبا کی تعلیمی ضرورت کو پورا کرنے کے ساتھ ساتھ ان کی معلومات میں اضافے کا باعث بھی بنے۔

میں بحیثیت کوآرڈی نیٹر ڈاکٹر محمد نہال افروز اور ڈاکٹر محمد اکمل خان کا بے حد ممنون ہوں کہ انھوں نے اس کتاب کو نصاب کے عین مطابق بہت عمدگی کے ساتھ زبان اور مضمون کا خیال رکھتے ہوئے ایڈیٹنگ اور ترتیب وتزئین کا کام نہایت خوش اسلوبی کے ساتھ انجام دیا۔

اب نئی صورت میں یہ کتاب آپ کے ہاتھوں میں ہے۔ آپ کی بیش قیمت آرا ہمیں اس کتاب کو مزید بہتر، کارآمد اور مفید بنانے میں مددگار ثابت ہوں گی۔

ڈاکٹر ارشاد احمد
کورس کوآرڈی نیٹر

ایم آئی ایل (اردو) ـ I

(MIL Urdu-I)

بلاک I : قواعد

اکائی 1: اسم،صفت،ضمیر،فعل

اکائی کے اجزا

1.0 تمہید

کسی بھی زبان کو صحت کے ساتھ لکھنے اور پڑھنے کے لیے اس زبان کے قواعد اور دیگر اجزاء کا جاننا بے حد ضروری ہوتا ہے۔ زبان کے قواعد سے عدم واقفیت کے سبب اکثر و بیشتر جملوں کی ساخت، واحد وجمع، تذکیر و تانیث، روزمرہ ومحاورہ اور کہاوت وضرب الامثال کے لحاظ سے ایسی بہت

سی غلطیاں تحریر میں راہ پا جاتی ہیں، جو کسی بھی متن کی خواہ وہ علمی ہو یا ادبی ظاہری و معنوی خوبیوں کو ضائع کر دیتی ہیں۔اسی لیے یہ اشد ضروری ہے کہ ہم ان تمام اجزائے زبان سے اچھی واقفیت رکھتے ہوں تاکہ ہماری ہر تحریر ان خامیوں سے پاک اور معیاری ہو۔صحیح اور معیاری زبان بولنے اور لکھنے کے لیے زبان کے قواعد سے واقفیت ضروری ہے۔عموی طور پر ہر زبان کے قواعد کو تین حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ 1۔علم الہجا (Orthography) یعنی حروف کی آواز نیز ان کی حرکات وسکنات کا علم 2۔علم الصرف (Etymology) یعنی الفاظ کی مختلف جہتوں، حیثیتوں اور صورتوں کا علم۔3۔علم النحو (Syntax) یعنی جملوں کی ہئیت و ماہئیت کا علم۔اس اکائی میں اردو صرف کے چار اجزاء اسم، ضمیر، صفت اور فعل پر گفتگو کی جا رہی ہے۔

1.1 مقاصد

زیر نظر اکائی کا مقصد آپ کو اردو صرف کے چار اجزاء اسم، صفت، ضمیر اور فعل سے واقف کرانا ہے۔اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ اس بات سے واقف ہو جائیں گے کہ:

☆ ''اسم'' کسے کہتے ہیں اور اس کی مختلف صورتیں کیا ہیں؟

☆ ''صفت'' سے کون سے الفاظ مراد ہیں اور یہ اسم کی مختلف کیفیتوں کو کس طرح ظاہر کرتے ہیں؟

☆ ''ضمیر'' کی تعریف کیا ہے اور اسم کی جگہ ان کا استعمال کس طرح کیا جاتا ہے؟

☆ ''فعل'' سے کیا مراد ہے اور اس کی مختلف حالتیں کیا ہیں؟

1.2 اجزائے زبان: حرف، لفظ، جملہ؛

کسی بھی زبان کی سب سے چھوٹی اکائی حرف ہے، جو اس زبان میں پائی جانے والی کسی مخصوص آواز کی تحریری علامت کا درجہ رکھتی ہے۔ مختلف حروف باہم مل کر ایک لفظ بناتے ہیں اور وہ لفظ اس زبان میں کسی مخصوص معنی کی ترسیل اور ابلاغ کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ہم اسے ذیل کی مثالوں سے سمجھ سکتے ہیں۔

اردو زبان کے حروف: پ، ا، ن، ی۔اب ان حروف کو باہم ملا کر ایک لفظ بنتا ہے ''پانی'' لیکن اگر پ، ا، ن اور ی کی اس ترتیب کو بدل دیا جائے تو لفظ تو بنے گا مگر اس کے کوئی معنی نہیں ہوں گے۔قواعد کی زبان میں بامعنی الفاظ کلمہ کہلاتے ہیں اور بے معنی الفاظ کو مہمل کہا جاتا ہے۔اب بامعنی الفاظ کی یہ ترتیب ملاحظہ کیجیے

''رام نے موہن کو اس کا قلم دے دیا۔''

بامعنی الفاظ کی اس ترتیب کو ہم جملہ کہیں گے۔ جملہ الفاظ کے اس مجموعے کو کہتے ہیں جو کہنے یا لکھنے والے کے ذریعے سننے یا پڑھنے والے تک کوئی اطلاع یا خبر پہنچاتا ہے۔کسی بھی جملے میں جو الفاظ آتے ہیں وہ دو طرح کے ہوتے ہیں۔ایک وہ جو خود میں ہی کسی نہ کسی معنی کے حامل ہوتے ہیں۔دوسرے الفاظ وہ ہوتے ہیں جو دوسرے الفاظ کے ساتھ مل کر معنی پیدا کرتے ہیں۔پہلی قسم کے الفاظ کو ''مستقل کلمہ'' کہا جاتا ہے اور دوسری قسم کے الفاظ ''غیر مستقل کلمہ'' کہلاتے ہیں۔کسی بھی تحریر یا گفتگو میں آنے والے مستقل کلمے اپنی نوعیت کی وجہ سے درج ذیل حصوں میں تقسیم کیے جا سکتے ہیں:

1۔اسم 2۔ضمیر 3۔صفت 4۔فعل

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ کسی بھی زبان کی سب سے چھوٹی اکائی کیا ہے؟

2۔ بامعنی الفاظ کی ترتیب کو کیا کہتے ہیں؟

3۔ غیر مستقل کلمہ کیا ہے؟

1.3 اسم

کسی شخص، مقام اور شئے کے نام کو اسم کہتے ہیں۔ یہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی ''نام'' کے ہیں۔ انگریزی میں اس کے لیے لفظ Noun کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اسم (noun) کی ایک تعریف ملاحظہ ہو:

''Noun، اسم: ایسا لفظ جو اشخاص، مقامات یا اشیاء کے کسی گروہ کا عام نام ہو (common noun اسم نکرہ) یا کسی مخصوص فرد یا شئے کا (proper noun، اسم معرفہ، علم)۔''

(آکسفرڈ انگلش اردو ڈکشنری، صفحہ 1104)

اس تعریف سے معلوم ہوتا ہے کہ لفظ ''اسم'' سے مراد کسی شخص، مقام یا شئے کا نام ہے۔ مثلاً میدان، عمارت، احمد، قطب مینار، لڑکا، مرد، کتاب وغیرہ۔ مجموعی طور پر اسم کی دو قسمیں ہیں، اسم عام اور اسم خاص۔

1.3.1 اسم عام؛

اس سے مراد وہ اسم ہیں جن سے کسی عام شخص، مقام یا چیز کا علم ہوتا ہے۔ اوپر دی گئی مثالوں میں میدان، عمارت، لڑکا، مرد، کتاب وغیرہ اسم عام کی مثالیں ہیں کیونکہ ان سے کسی شخص، مقام یا شئے کی عمومی حالت کا علم ہوتا ہے۔ یہ ایسے نام ہیں جو ایک ہی طرح کے ہر شخص، مقام یا شئے کے لیے استعمال کیے جا سکتے ہیں۔ میدان کوئی بھی میدان ہو سکتا ہے، اسی طرح کتاب بھی کوئی کتاب ہو سکتی ہے۔ اسم عام کو ہم درج ذیل زمروں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔

(الف) اسم ذات (ب) اسم ظرف (ج) اسم آلہ (د) اسم کیفیت (ہ) اسم جمع

(الف) اسم ذات: اس سے مراد وہ نام ہیں جو کسی شئے یا شخص کا پتہ دیں مثلاً آدمی، عورت، بچہ، مچھلی، طوطا، کرسی، موبائل، کمپیوٹر، گھڑی وغیرہ۔

(ب) اسم ظرف: اس سے مراد وہ نام ہیں جو کسی وقت یا جگہ کا پتہ دیں مثلاً صبح، رات، میدان، گھر، آسمان، اسکول، اسپتال، اسٹیڈیم وغیرہ۔

(ج) اسم آلہ: اس سے مراد وہ نام ہیں جو اوزار، ہتھیار یا آلہ کا پتہ دیں مثلاً آری، ہتھوڑا، کلہاڑی، تلوار، چھری، تھرمامیٹر، عینک وغیرہ۔

(د) اسم کیفیت: ان الفاظ کو کہتے ہیں جو کسی حالت یا کیفیت کو بیان کریں مثلاً روشنی، اندھیرا، غم، خوشی، سختی، نرمی، درد، سناٹا، گرمی وغیرہ۔

(ہ) اسم جمع: اسم جمع سے مراد وہ اسم ہیں جو بہ ظاہر واحد معلوم ہوتے ہیں لیکن کئی افراد یا اشیاء کا پتہ دیتے ہیں مثلاً فوج، قطار، جھنڈ وغیرہ۔

1.3.2 اسم خاص؛

اس سے مراد وہ اسم ہیں جن سے کسی خاص شخص، مقام یا شئے کا علم ہوتا ہے۔ عمارت اور قطب مینار جیسے ناموں سے اس فرق کو سمجھا جا سکتا

ہے۔عمارت کوئی اور کسی کی بھی ہوسکتی ہے لیکن قطب مینار ایک مخصوص عمارت ہے۔اس طرح ''قطب مینار'' اسم خاص ہے۔اسم خاص کو درج ذیل پانچ زمروں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔

(الف) علم (ب) عرف (ج) لقب (د) خطاب (ہ) تخلص

(الف) علم:اس سے مراد وہ نام ہیں جو انسان کی پیدائش کے وقت رکھے جاتے ہیں مثلاً عامر،غزالہ،رادھا،ڈیوڈ وغیرہ

(ب) عرف:اس سے مراد وہ نام ہیں جو عرفیت کے طور پر اختیار کر لیے جاتے ہیں۔مثلاً کلوا، چھوٹو،منا وغیرہ۔کبھی علم یا اصل نام کو مختصر کر کے بھی عرف بنایا جاتا ہے مثلاً نجمہ سے نجو اور شبانہ سے شبو وغیرہ۔

(ج) لقب:کسی شخص میں پائی جانے والی کسی خصوصیت یا وصف کی بنیاد پر اسے جس نام سے پکارا جانے لگتا ہے اسے لقب کہتے ہیں مثلاً کلیم اللہ،حیدر،سیف اللہ وغیرہ۔

(د) خطاب: جب کسی شخص کو حکومت یا سرکار کی جانب سے کوئی نام دیا جاتا ہے تو اسے خطاب کہتے ہیں۔مثلاً شمس العلماء، دبیر الملک، بھارت رتن، پدم شری وغیرہ۔

(ہ) تخلص:یہ وہ مختصر قلمی نام ہیں جو عام طور پر شعراء حضرات اختیار کر لیتے ہیں مثلاً غالب(اسداللہ خاں)، جوش(شبیر حسن خاں)،فراق (رگھوپت سہائے)،مجاز (اسرارالحق)وغیرہ۔

1.3.3 لوازم اسم؛

اسم کوئی بھی ہو،خاص ہو یا عام اس میں چند خصوصیات ضرور پائی جاتی ہیں۔مثال کے طور پر اس کی تعداد، وہ یا تو واحد ہوگا یا پھر جمع ،مذکر ہوگا یا مونث،فعل یا کام کا کرنے والا ہوگا یا کام کا اثر قبول کرنے والا۔اسم کی انہیں خصوصیات کو لوازم اسم کہا جاتا ہے نوعیت کے لحاظ سے ہم لوازم اسم کو ذیل کے تین زمروں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔

(الف) جنس (ب) تعداد (ج) حالت

(الف) جنس:اس سے مراد اسم کا مذکر یا مونث ہونا ہے۔اس کو ہم اسم کی تذکیر یا تانیث کہتے ہیں۔اس کی دو قسمیں ہیں ایک حقیقی، دوسری مصنوعی یا غیر حقیقی۔جب ہم جانداروں کی جنس کا تعین کرتے ہیں تو اسے جنس حقیقی کہا جاتا ہے۔مثلاً عورت۔مرد، لڑکا۔لڑکی، مور۔ مورنی، باپ۔ماں،،بہن۔ بھائی، کبوتر۔کبوتری وغیرہ۔

جنس کی دوسری قسم غیر حقیقی جنس کی بھی ہے۔اردو میں بے جان اشیاء کے لیے الگ سے کوئی صیغہ نہیں ہے اس لیے ہم چیزوں کا بھی ذکر تذکیر و تانیث کے ساتھ کرتے ہیں۔مثلاً کرسی رکھی ہے۔پانی برس رہا ہے۔یہ عمارت بڑی خوب صورت اور بلند ہے وغیرہ۔

(ب) تعداد:اس کا تعلق اسم عام سے ہے۔ایک شخص،مقام یا چیز کو واحد اور ایک سے زائد کو جمع قرار دیا جاتا ہے۔اردو زبان میں ہم تعداد کے لیے واحد و جمع سے ہی کام لیتے ہیں۔سنسکرت اور عربی میں واحد و جمع کے علاوہ تثنیہ کا صیغہ بھی ہوتا ہے یعنی ایک (واحد) دو(تثنیہ)دو سے زیادہ (جمع)۔

(ج) حالت:کسی بھی اسم یا نام کی پانچ حالتیں ہوتی ہیں۔ہمیں یہ پتہ جملے سے چلتا ہے کہ اس میں اسم کی حالت یا حیثیت کیا ہے ۔ یہ حالت وحیثیت پانچ طرح کی ہوتی ہے، جو درج ذیل ہے۔

(الف) فاعلی حالت (ب) مفعولی حالت (ج) ندائی حالت (د) خبری حالت (ہ) اضافی حالت

(الف) فاعلی حالت: جب اسم سے کسی کام کا کرنا یا ہونا ظاہر ہوتو یہ اس اسم کی فاعلی حالت ہوگی، جیسے حامد کتاب پڑھ رہا ہے۔

(ب) مفعولی حالت: جب کسی اسم پر کام کا اثر ظاہر ہوتو اسے اسم کی مفعولی حالت کہتے ہیں۔ جیسے موہن بازار گیا تھا۔ اس جملے میں اسم 'بازار' کی حالت مفعولی ہے۔

(ج) ندائی حالت: جب کسی اسم کو آواز دی جائے تو وہ اسم ندائی حالت کا حامل ہوگا۔ جیسے احمد یہاں آؤ۔

(د) خبری حالت: جب کسی اسم کے تعلق سے کوئی خبر دی جائے تو وہ اس اسم کی خبری حالت ہوتی ہے۔ جیسے رام بہت بیمار ہے۔

(ہ) اضافی حالت: جب اسم کی کسی سے نسبت یا تعلق کا اظہار کیا جائے تو اس حالت کو اضافی حالت کہتے ہیں۔ جیسے حامد کا گھوڑا، ساجد کی بندوق وغیرہ۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ اسم کسے کہتے ہیں؟

2۔ اسم خاص سے آپ کیا سمجھتے ہیں؟

3۔ لوازم اسم کو کتنے حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے؟

1.4 ضمیر

ضمیر کسے کہتے ہیں اور اس کی کیا تعریف ہے؟ اس پر غور کرنے سے پہلے یہ جملہ دیکھئے:

''عابد نے کل رات مجھ سے کہا کہ وہ صبح کان پور جائے گا لیکن اس کا یہ بھی کہنا تھا کہ اسے جلدی واپس بھی آنا ہے کیونکہ اس کی چھٹی ختم ہو چکی ہے۔''

اس جملے میں عابد اسم ہے، جو بھی خبر اس جملے میں دی جارہی ہے وہ عابد سے ہی متعلق ہے۔ اب اس جملے کی یہ شکل دیکھیے:

''عابد نے کل رات مجھ سے کہا کہ عابد صبح کان پور جائے گا لیکن عابد کا یہ بھی کہنا تھا کہ عابد کو جلدی واپس بھی آنا ہے کیونکہ عابد کی چھٹی ختم ہو چکی ہے۔''

آپ نے دیکھا کہ مندرجہ بالا جملے میں ''عابد'' کی تکرار نہ صرف یہ کہ ناگوار گزر رہی ہے بلکہ جملے کی روانی پر بھی اثر انداز ہو رہی ہے۔ لیکن پہلے جملے میں ایسی بات نہیں ہے۔ وہ جملہ رواں بھی ہے اور بار بار لفظ عابد کی تکرار سے جو ناگواری پیدا ہو رہی تھی، اس سے بھی بچا ہوا ہے۔ دراصل پہلے جملے میں یہ صفائی اور روانی اس لیے پیدا ہوئی ہے کہ اس کے آغاز میں اسم ''عابد'' کے بعد پھر اس کی جگہ بالترتیب ''وہ''، ''اس''، ''اسے'' اور پھر ''اس'' کا استعمال کیا گیا ہے۔ عابد کی جگہ لائے جانے والے انہیں الفاظ کو ضمیر کہتے ہیں۔ ضمیر اصلاً عربی زبان کا لفظ ہے۔ ذیل میں ضمیر کی تعریف دی جارہی ہے:

''ضمیر (ع) اسم مونث، وہ اسم جو اسم ظاہر کے قائم مقام ہو۔ اسم غیر مظہر۔ وہ مختصر اسم جس سے اسم غائب یا حاضر یا متکلم سمجھا جائے تاکہ جس اسم کا نام پہلے لے چکے ہیں اسے دوبارہ نہ لینا پڑے۔ جیسے احمد نے مجھ سے

ایک چیز مانگی اور میں نے وہ اسے دے دی۔ یہاں وہ اور اسے دونوں ضمیر ہیں۔''

(فرہنگ آصفیہ، جلد دوم، صفحہ 1325)

ضمیر کیا ہے؟ آپ اس سے واقف ہو چکے ہیں۔ اب آیئے ضمیر کی مختلف اقسام پر ایک نظر ڈالتے ہیں۔ ضمیر کو اس کی مختلف حالتوں کے سبب ذیل کے پانچ زمروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

(الف) ضمیر شخصی (ب) ضمیر موصولہ (ج) ضمیر استفہامیہ (د) ضمیر اشارہ (ہ) ضمیر تنکیر

(الف) ضمیر شخصی: ضمیر کی یہ قسم اشخاص کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔ اس کی تین صورتیں ہیں۔

1۔ ضمیر متکلم: کلام کرنے والے اسم کی جگہ استعمال ہونے والی ضمیر کو ضمیر متکلم کہتے ہیں۔

2۔ ضمیر مخاطب: جس اسم کو مخاطب کیا جائے اس کی جگہ جو ضمیر استعمال کی جاتی ہے اسے ضمیر مخاطب کہتے ہیں۔

3۔ ضمیر غائب: متکلم و مخاطب کے درمیان جس کا ذکر ہوتا ہے اس اسم کی جگہ جو ضمیر استعمال ہوتی ہے اسے ضمیر غائب کہتے ہیں۔

(ب) ضمیر موصولہ: اس سے مراد وہ ضمائر ہیں جو کسی اسم کے تعلق سے جملوں میں آتے ہیں۔ جو، جیسا۔ جیسی، جن، ویسا۔ ویسی، جس، اسی، وہی جیسے الفاظ عام طور پر جملوں میں بطور ضمیر موصولہ استعمال ہوتے ہیں۔ دو مثالیں ملاحظہ ہوں:

1۔ میں نے جو کتاب خریدی تھی وہ گم ہوگئی۔ 2۔ جس نے ایسا کیا، برا کیا۔

ان جملوں میں جو، جس، جیسا، ویسا، وہی جیسے الفاظ ضمیر موصولہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔

(ج) ضمیر استفہامیہ: ضمائر کی وہ صورتیں جو سوال کی غرض سے لائی گئی ہوں، ضمیر استفہامیہ کہلاتی ہیں۔ کون، کیا، کس، کب، کس سے، کس کا وغیرہ ضمیر استفہامیہ کی ہی صورتیں ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

1۔ کہاں سے آئے ہو؟ 2۔ یہ کس کا قلم ہے؟ 3۔ کون سی کتاب چاہئے؟ 4۔ کدھر سے آئے ہو؟

(د) ضمیر اشارہ: کسی اسم کے تعلق سے جو الفاظ بطور اشارہ استعمال کیے جاتے ہیں انہیں ضمیر اشارہ کہتے ہیں۔ ضمیر اشارہ کی دو مثالیں ملاحظہ ہوں۔

1۔ شیام نے موہن سے پوچھا یہ آم خریدو گے 2۔ زاہد نے اقبال سے دریافت کیا کہ وہ عمارت کتنی بڑی ہے؟

ان دو جملوں میں لفظ ''یہ'' اور ''وہ'' ضمیر اشارہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔

(ہ) ضمیر تنکیر: اگر اسم کی جگہ کوئی، کسی، کہیں، کچھ جیسے الفاظ آئیں تو یہ ضمیر تنکیر کہلائیں گے۔ ذیل میں ضمائر تنکیر کی مثالیں ملاحظہ ہوں:

(الف) راشد آگرہ سے آیا ہے۔ (ب) آگرہ سے کوئی آیا ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ ضمیر سے آپ کیا سمجھتے ہیں؟

2۔ ضمیر کو کتنے حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے؟

3۔ ضمیر استفہامیہ سے کیا مراد ہے؟

1.5 صفت

صفت وہ الفاظ ہیں جو کسی اسم کی کسی حالت، کیفیت، خوبی یا خامی کو ظاہر کریں۔ اسم اور ضمیر کی طرح صفت بھی عربی زبان کا ہی لفظ ہے جس کے معنی عربی میں بیان حال، اظہار ملامت، بیان فضائل، تعریف، توصیف، خوبی، عمدگی وغیرہ کے ہیں۔ ان معانی کے علاوہ صفت علم الصرف کی ایک اصطلاح بھی ہے۔ انگریزی میں اسے Adjective کہتے ہیں۔ ذیل میں اس کی تعریف دی جارہی ہے:

''صفت (ع) اسم مونث، صرف ونحو: وہ اسم ہے جس سے کوئی چیز کسی خصوصیت کے ساتھ معلوم ہو۔ اس میں برائی کے ساتھ ہوخواہ بھلائی کے ساتھ۔''

(فرہنگ آصفیہ، جلد دوم، صفحہ 1309)

اب مختلف جملوں کے ذریعے صفت کی کچھ مثالیں دیکھئے

1۔ احمد ایک بے حد ذہین لڑکا ہے۔ 2۔ آم بڑا میٹھا ہے۔

3۔ یہ کنواں بہت گہرا ہے۔ 4۔ کیا تم نے وہ کالا سانپ دیکھا؟

ان جملوں میں ذہین، میٹھا، گہرا اور کالا جیسے الفاظ احمد، آم، کنواں اور سانپ کی خصوصیات ہیں۔ اس لیے یہاں ان الفاظ کو صفت کا درجہ حاصل ہے۔ اب آیئے صفت کی مختلف اقسام کی طرف۔ صفت کو ہم درج ذیل پانچ زمروں میں تقسیم کر سکتے ہیں:

1۔ صفت ذاتی 2۔ صفت نسبتی 3۔ صفت عددی 4۔ صفت مقداری 5۔ صفت ضمیری

1۔ صفت ذاتی : اس سے مراد وہ صفات ہیں جن سے کسی شخص، جگہ یا چیز کی خوبی، خامی، اچھائی، برائی، حالت، کیفیت، رنگ وغیرہ سے واقف کراتی ہیں۔ جیسے

1۔ تاج محل ایک خوب صورت عمارت ہے۔ 2۔ وہ شخص بڑا بے ایمان ہے۔

2۔ صفت نسبتی : یہ وہ الفاظ ہیں جن میں کسی دوسری شے سے لگاؤ یا تعلق ظاہر ہو جیسے عرب سے عربی۔ چند مثالیں دیکھئے:

1۔ میں ہندوستانی ہوں۔ 2۔ اس کا رنگ گورا نہیں، گیہواں ہے۔ 3۔ وہ واقعی مردانہ صفات کا حامل ہے۔

ان جملوں میں ''ہندوستانی''، ''گیہواں'' اور ''مردانہ'' جیسے الفاظ صفت نسبتی کی حیثیت رکھتے ہیں۔

3۔ صفت عددی : اگر کسی جملے میں اسم عام واحد نہ ہو کر جمع کے صیغے میں ہو تو جن الفاظ سے ان کی تعداد کا علم ہو اسے صفت عددی کہتے ہیں۔ جیسے

1۔ علی بابا اور چالیس چور۔ 2۔ رحیم کے پاس تین مکان ہیں۔ 3۔ اس کے پاس صرف تھوڑے سے آم تھے۔

4۔ صفت مقداری : جیسا کہ نام سے ظاہر ہے صفت مقداری کا تعلق تعداد سے نہ ہو کر مقدار سے ہے جیسے

1۔ چار لیٹر دودھ لا کر دو۔ 2۔ دس میٹر کپڑے کی ضرورت ہے۔ 3۔ ''سوا سیر گیہوں'' پریم چند کی کہانی ہے۔

ان جملوں میں چار لیٹر، دس میٹر اور سوا سیر صفت مقداری کی حیثیت رکھتے ہیں۔

5۔ صفت ضمیری : اس سے مراد وہ الفاظ ہیں جو اسم کی غیر موجودگی میں تو ضمیر کی حیثیت رکھتے ہیں، لیکن اسم کے ساتھ جب آئیں گے تو

انہیں صفت ضمیری قرار دیا جائے گا جیسے

1۔ وہ عورت انتہائی سلیقہ مند ہے۔ 2۔ یہ کام تم نہیں کر سکتے۔ 3۔ کیا چیز تھی جو کھو گئی۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ صفت کس زبان کا لفظ ہے؟

2۔ صفت کو کتنے حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے؟

3۔ صفت مقداری سے کیا مراد ہے؟

1.6 فعل

فعل عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی ہیں 'کام'۔ علم صرف و نحو میں فعل سے مراد وہ لفظ ہے جس سے کسی کام کا کرنا یا ہونا ظاہر ہو جیسے

1۔ حامد بازار جا رہا ہے۔ 2۔ تم اسکول جاتے ہو۔ 3۔ میں کل دہلی جاؤں گا۔ 4۔ کیا وہ دوا لایا تھا۔ 5۔ تم گھر نہیں گئے۔

آپ نے دیکھا ان تمام جملوں میں کسی نہ کسی فعل یعنی کام کے ہونے یا کرنے کی خبر دی گئی ہے۔ فعل کی ایک تعریف ملاحظہ ہو:

''فعل (ع) اسم مذکر کام، کاج، امر، کار، عمل، کرتب۔ علم صرف میں وہ کلمہ جس کے معنوں میں تینوں زمانوں میں سے کوئی زمانہ کرنا یا ہونا پایا جائے۔''

(فرہنگ آصفیہ، جلد دوم، صفحہ 1433)

کسی بھی جملے میں فعل کی حالت و کیفیت کی تین صورتیں ہیں:

1۔ فاعل: فعل یا کام کو انجام دینے والا فاعل کہا جاتا ہے۔ 2۔ فعل: وہ کام جو کیا جائے۔ 3۔ مفعول: جس پر کام انجام دیا جائے۔

اب یہ جملہ دیکھئے: حامد اسکول جاتا ہے۔ (اس جملے میں ''حامد'' فاعل، ''جاتا'' فعل اور ''اسکول'' مفعول ہے۔)

معنی کے لحاظ سے فعل کو ذیل کے ان چار زمروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

1۔ فعل لازم 2۔ فعل متعدی 3۔ فعل ناقص 4۔ فعل معدولہ

1۔ فعل لازم : یہ فعل کی وہ قسم ہے جس میں فعل کا اثر صرف فاعل یعنی فعل کرنے والے تک ہی محدود رہتا ہے جیسے

1۔ طارق آیا۔ 2۔ چڑیا اڑ گئی۔ 3۔ وہ رو رہا تھا۔ 4۔ میں جاؤں گا۔ 5۔ تم کھا رہے ہو۔

2۔ فعل متعدی : یہ فعل کی وہ قسم ہے جس میں فعل کا اثر فاعل سے گزر کر مفعول تک پہنچتا ہے جیسے

1۔ سیتا کتاب پڑھ رہی ہے۔ 2۔ رام بازار گیا تھا۔ 3۔ تم آم کب کھاؤ گے؟

اوپر دیے گئے جملوں میں سیتا، رام، تم فاعل ہیں، پڑھنا، جانا اور کھانا فعل جب کہ کتاب، بازار اور آم مفعول کی حیثیت رکھتے ہیں۔

3۔ فعل ناقص : اس سے مراد فعل کی وہ صورت ہے جو فاعل پر کسی اثر کو ثابت کرے جیسے

1۔ احمد آج کل بیمار ہے۔ 2۔ وہ کسی صدمے سے پاگل ہو گیا ہے۔ 3۔ تم اس قدر اداس کیوں ہو؟

پہلے جملے میں ''احمد'' فاعل ہے اور بیماری کا اثر اس پر ہے۔ اسی طرح دوسرے جملے میں ''وہ'' بھی فاعل ہے جس کے ذہن میں خلل

واقع ہوا ہے۔ یہی صورت تیسرے جملے میں بھی موجود ہے۔ یہاں ''تم'' کی حیثیت فاعل کی ہے اور اداسی اس پر اثر انداز ہوئی ہے۔ اس طرح یہ تینوں صورتیں فعل ناقص کی ہی صورتیں ہیں۔

4۔فعل معدولہ : اسے فعل مجہول بھی کہتے ہیں۔فعل معدولہ یا مجہول میں فعل کا اثر مفعول پر ظاہر ہوتا ہے اور فاعل کا ذکر نہیں ہوتا۔ مثلاً

1۔ وہ ٹوٹی ہوئی سڑک بنادی گئی ہے۔ 2۔ مغل گارڈن کھول دیا گیا۔ 3۔غریبوں میں کمبل تقسیم کردیے جائیں گے۔

ان جملوں میں اس کا ذکر نہیں ملتا کہ فعل کس نے کیا یعنی ان جملوں میں فاعل موجود نہیں ہے اس لیے فعل کی یہ صورتیں مجہول ہیں۔

1.6.1 لوازم فعل:

فعل کی کوئی بھی صورت ہو اس میں کچھ نہ کچھ خصوصیات ضرور پائی جاتی ہیں۔انہیں خصوصیات کو علم الصرف کی اصطلاح میں ''لوازم فعل'' کہا جاتا ہے۔ فعل کے یہ لوازم تین طرح کے ہوتے ہیں:

1۔ طور 2۔ صورت 3۔ زمانہ

1۔طور : یہ فعل کی وہ حالت ہے جس سے یہ علم ہوتا ہے کہ کام خود فاعل سے صادر ہوا ہے یا صرف مفعول پر کام کا اثر معلوم ہوتا ہے۔ اس کی دو قسمیں ہیں:

(الف) فعل معروف: یہ وہ فعل ہے جس سے مفعول پر فاعل کے کام یعنی فعل کا اثر معلوم ہوتا ہے جیسے

1۔ بچے نے شیشے کا گلاس توڑ دیا۔ 2۔صابر نے مضمون لکھا۔ 3۔ریحانہ نے مٹھائی پھینک دی۔ 4۔حامد نے نماز پڑھی۔

شیشہ، مضمون، مٹھائی، نماز جیسے الفاظ مفعول کی حیثیت رکھتے ہیں اس لیے یہاں پر فعل کی حیثیت فعل معروف کی ہے۔

(ب) فعل مجہول: یہ فعل کی وہ قسم ہے جس میں مفعول پر فعل کے اثر کا تو پتہ چلتا ہے، لیکن یہ معلوم نہیں ہوتا کہ اس کام کو کس نے انجام دیا ہے۔ چند مثالیں فعل مجہول کی ملاحظہ ہوں:

1۔گلاس توڑا گیا۔ 2۔مضمون لکھا گیا۔ 3۔مٹھائی پھینکی گئی۔ 4۔نماز پڑھی گئی۔

ان جملوں میں فاعل کا پتا نہیں چلتا اس لیے یہ فعل مجہول کی صورتیں ہیں۔

2۔صورت : فعل یعنی کام کس طرح ہوا ہے یا اس کی حالت و کیفیت کیا ہے؟ اس کے لیے فعل کی پانچ صورتیں قرار دی جاتی ہیں جو درج ذیل ہیں:

1۔خبریہ 2۔شرطیہ 3۔احتمالی 4۔امریہ 5۔مصدریہ

1۔خبریہ : کسی کام کے ہونے یا کیے جانے کی اطلاع کو فعل کی خبریہ حالت کہا جاتا ہے جیسے

1۔ جو عمارت کمزور تھی وہ گر پڑی۔ 2۔کیا تم پانی پیو گے؟ 3۔بس جا رہی تھی۔ 4۔وہ کھیل رہا تھا۔

2۔شرطیہ : اگر کسی کام کے لیے کوئی شرط یا تمنا پائی جائے تو ایسے فعل کو حالت شرطیہ کہتے ہیں خواہ جملہ میں کوئی حرف شرط مثلاً ''اگر'' ''تو'' وغیرہ ہو یا نہ ہو۔ مثال کے طور پر یہ جملے ملاحظہ ہوں:

1۔اگر تم محنت کرو گے تو آئندہ زندگی میں کامیاب ہو گے۔ 2۔اس کے جانے سے ہی بات بنے گی۔

3۔احتمالی :اگر فعل کے ہونے یا کیے جانے میں شک یا شبہ ہو تو یہ صورت فعل احتمالی کی ہے مثلاً

1۔حامد نے وہ کتاب پڑھ لی ہوگی جو تم نے اسے دی تھی۔ 2 ۔گھر کے سب لوگوں نے کھانا کھالیا ہوگا۔

4۔امریہ : اگر کسی فعل کے تعلق سے حکم یا تاکید ہو تو اسے فعل کی امریہ صورت قرار دیا جائے گا۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں

1۔تم آج ہی کانپور چلے جاؤ۔ 2۔چلو کھانا کھاؤ۔ 3۔تشریف لائیے حضور۔ 4۔ادھر بالکل نہ جانا۔

5۔مصدریہ :اس سے مراد فعل کی وہ صورت ہے جب کام کا ہونا تو قرار پایا جائے لیکن کسی وقت کا تعین نہ ہو۔ ہم انہیں مصادر فعل بھی کہتے ہیں۔اردو اور ہندی میں مصادر فعل کی عمومی صورت یہ ہے کہ ہر مصدر فعل کے آخر میں ''نا'' آئے گا جیسے آنا، جانا، کھانا، سونا، لینا، دینا، اٹھنا، بیٹھنا، رونا، ہنسنا وغیرہ

3۔زمانہ : زمانے کے لحاظ سے فعل کی تین قسمیں ہیں:

1۔فعل ماضی 2۔فعل حال 3۔فعل مستقبل

1۔فعل ماضی : اگر کوئی کام ماضی میں انجام دیا گیا ہے تو اسے ہم فعل ماضی کے زمرے میں رکھیں گے جیسے

1۔کل میں راجیش کے گھر گیا تھا۔ 2۔وہ بازار جارہا تھا۔ 3۔بچہ اسکول سے واپس آیا۔

ان جملوں سے یہ واضح ہورہا ہے کہ کام ماضی میں ہوا ہے۔اسی لیے فعل کی یہ صورتیں ماضی سے تعلق رکھتی ہیں۔فعل ماضی کو ہم ان کی نوعیت کے اعتبار سے ذیل کے چھ زمروں میں تقسیم کرسکتے ہیں:

(الف) ماضی مطلق (ب) ماضی قریب (ج) ماضی بعید (د) ماضی شکیہ (ہ) ماضی استمراری (و) ماضی شرطیہ

(الف) ماضی مطلق : یہ ماضی کی وہ قسم ہے جب یہ نہیں معلوم ہوتا کہ کام ماضی میں کب ہوا؟ جیسے

1۔احمد آیا۔ 2۔رحیم بازار گیا۔ 3۔تمہارا خط ملا۔ 4۔وہ سوکر اٹھا۔

(ب) ماضی قریب : اگر فعل ماضی میں بہت پہلے نہ ہو کر قریب میں ہی ہوا ہو تو ایسی صورت کو ماضی قریب کہتے ہیں۔ ماضی مطلق کے آگے ''ہے'' لگانے سے ماضی قریب بن جاتا ہے۔مثلاً

1۔اکبر کل الہ آباد سے آیا ہے۔ 2۔سیتا واپس چلی گئی ہے۔ 3۔اس نے کتاب پڑھ لی ہے۔

(ج) ماضی بعید : جب فعل بہت پہلے کیا گیا یا ہوا ہو تو اسے ہم ماضی بعید کہتے ہیں۔ ماضی مطلق کے آگے ''تھا'' لگانے سے ماضی بعید بن جاتا ہے جیسے

1۔ غزالہ نے کھانا کھایا تھا۔ 2۔وہ واپس چلا گیا تھا۔ 3۔میں نے اسے ایک تفصیلی خط لکھا تھا۔

(د) ماضی شکیہ : جب ماضی میں کسی کام کے ہونے یا نہ ہونے کے تعلق سے شک وشبہ پایا جائے تو یہ صورت ماضی شکیہ کی ہوگی۔ ماضی مطلق کے آگے ہوگا لگانے سے ماضی شکیہ بن جاتا ہے۔مثلاً

1۔وہ خیریت سے گھر پہنچ گیا ہوگا۔ 2۔تم نے اپنا کام کرلیا ہوگا۔ 3۔بچے اسکول سے واپس گھر جاچکے ہوں گے۔

(ہ) ماضی استمراری : جب ماضی میں کسی کام کے جاری رہنے کا اشارہ ملے تو ایسی صورت کو ماضی استمراری کہتے ہیں۔ ماضی مطلق کے آگے ''رہا تھا'' لگانے سے ماضی استمراری بن جاتا ہے جیسے

1۔ کار بڑی تیزی سے جا رہی تھی۔ 2۔ جب میں آیا تو وہ کھانا کھا رہا تھا۔ 3۔ لڑکے میدان میں فٹ بال کھیل رہے تھے۔

(و) ماضی شرطیہ : اگر فعل کے تعلق سے ماضی میں کوئی تمنا یا شرط پائی جائے تو اسے ماضی تمنائی یا شرطیہ کہتے ہیں۔ ماضی مطلق کے آگے ''ہوتا تو'' لگانے سے ماضی تمنائی یا شرطیہ بن جاتا ہے جیسے

1۔ اگر تم خوب محنت کرتے تو امتحان میں اچھے نمبروں سے پاس ہو جاتے۔ 2۔ وہ ورزش کرتا تو صحت مند رہتا۔

2۔ فعل حال : زمانۂ حاضر میں ہونے والے فعل کو فعل حال کہتے ہیں۔ ماضی مطلق کے آگے ''رہا ہے'' لگا دینے سے فعل حال بن جاتا ہے جیسے؛

1۔ میں کتاب پڑھ رہا ہوں۔ 2۔ وہ کھانا کھا رہا ہے۔ 3۔ بچے کھیل رہے ہیں۔ 4۔ سیتا سو رہی ہے۔

فعل ماضی کی طرح فعل حال کو بھی چھ حصوں میں تقسیم کرتے ہیں:

(الف) حال مطلق (ب) حال ناتمام (ج) حال شکیہ (د) مضارع (ہ) فعل امر (و) فعل نہی

(الف) حال مطلق : جس طرح ماضی مطلق میں زمانے کی تخصیص نہیں ہوتی اسی طرح حال مطلق سے بھی ہمیں یہی پتہ چلتا ہے کہ کام زمانۂ حال میں ہی ہوا ہے، لیکن کب ہوا یا اسے انجام پائے کتنا وقت گزرا اس کا علم نہیں ہوتا۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

1۔ بارش ہوتی ہے۔ 2۔ سورج چمکتا ہے۔ 3۔ تم گاتے ہو۔ 4۔ سیتا کتاب پڑھتی ہے۔ 5۔ احمد خط لکھتا ہے۔

(ب) حال ناتمام : اگر زمانۂ حال میں کوئی کام جاری ہے اور ابھی انجام کو نہیں پہنچا تو یہ صورت حال ناتمام کی ہے۔ مثالیں دیکھئے:

1۔ لڑکیاں میدان میں کھیل رہی ہیں۔ 2۔ میں بازار جا رہا ہوں۔ 3۔ شاہدہ کھانا کھا رہی ہے۔ 4۔ لڑکا گا رہا ہے۔

(ج) حال شکیہ : اگر زمانۂ حال میں کسی کام کے کرنے یا ہونے میں شبہ پایا جائے تو اسے حال شکیہ کہتے ہیں جیسے

1۔ وہ گھر سے چل چکا ہوگا۔ 2۔ پانی برس رہا ہوگا۔ 3۔ بچے کھیل رہے ہوں گے۔ 4۔ تم پڑھ رہے ہو گے۔

(د) مضارع : مضارع کا اطلاق ماضی اور حال دونوں پر ہوتا ہے۔ یعنی ایک ایسا زمانہ جو حال و ماضی دونوں کا اشارہ دے۔ مضارع بنانے کا قاعدہ یہ ہے کہ علامت مصدر ''نا'' گرا کر یائے مجہول (ے) بڑھانے سے فعل مضارع بن جاتا ہے جیسے آنا سے آئے، جانا سے جائے۔ مثالیں ملاحظہ ہوں:

1۔ وہ آئے۔ 2۔ بادل گرجے۔ 3۔ شیشہ ٹوٹے غل مچ جائے۔ 4۔ دل ٹوٹے آواز نہ آئے۔

(ہ) فعل امر : فعل امر وہ ہے جب کسی کام کو کرنے کا حکم دیا جائے یا التجا کی جائے۔ چند مثالیں دیکھئے:

1۔ تم ابھی شہر چلے جاؤ۔ 2۔ کبھی میرے غریب خانے پر تشریف لائیے۔ 3۔ آپ یہ کتاب ضرور پڑھیے۔

(و) فعل نہی : جب حکم یا التجا کام کرنے کے لیے، نہیں کام سے روکنے کے لیے ہو تو اسے فعل نہی کہتے ہیں جیسے

1۔ پانی مت ضائع کرو۔ 2۔ آپ کو میری قسم ایسا نہ کیجیے۔ 3۔ تم وہاں بالکل نہیں جاؤ گے۔

3۔فعل مستقبل : جب بھی کوئی کام آئندہ زمانے میں انجام پاتا ہوتو ایسی صورت کو فعل مستقبل قرار دیں گے جیسے

1۔میں کل بازار جاؤں گا۔ 2۔بچے شام کو پارک میں کھیلیں گے۔ 3۔سعدیہ آج رات آگرہ جائے گی۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ فعل کے لغوی معنی کیا ہیں؟

2۔ فعل لازم سے آپ کیا سمجھتے ہیں؟

3۔ مفعول کسے کہتے ہیں؟

4۔ ماضی کی کل کتنی قسمیں ہوتی ہیں؟

1.7 اکتسابی نتائج

☆ جس طرح ایک اچھی اور معیاری نیز کامیاب زندگی گزارنے کے لیے اس میں نظم وضبط اور قاعدے وسلیقے کی ضرورت ہے اسی طرح کسی بھی زبان کو صحت کے ساتھ لکھنے اور پڑھنے کے لیے اس زبان کے قواعد اور دیگر اجزاء کا جاننا بے حد ضروری ہوتا ہے۔

☆ ہر زبان کے قواعد کو تین حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے:

(الف) علم الہجا (Orthography) یعنی حروف کی آواز نیز ان کی حرکات وسکنات کا علم (ب) علم الصرف (Etymology) یعنی الفاظ کی مختلف جہتوں، حیثیتوں اور صورتوں کا علم۔ (ج) علم النحو (Syntax) یعنی جملوں کی ہیئت و ماہئیت کا علم۔

☆ کسی بھی زبان کی سب سے چھوٹی اکائی حرف ہے جو اس زبان میں پائی جانے والی کسی مخصوص آواز کی تحریری علامت کا درجہ رکھتی ہے۔ مختلف حروف باہم مل کر ایک لفظ بناتے ہیں اور وہ لفظ اس زبان میں کسی مخصوص معنی کی ترسیل اور ابلاغ کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔

☆ قواعد کی زبان میں بامعنی الفاظ کلمہ کہلاتے ہیں اور بے معنی الفاظ کو مہمل کہا جاتا ہے۔ بامعنی الفاظ کی اس ترتیب کو ہم جملہ کہیں گے۔ جملہ الفاظ کے اس مجموعے کو کہتے ہیں جو کہنے یا لکھنے والے کے ذریعے سننے یا پڑھنے والے تک کوئی اطلاع یا خبر پہنچاتا ہے۔

☆ کسی بھی جملے میں جو الفاظ آتے ہیں وہ دو طرح کے ہوتے ہیں۔ایک وہ جو خود میں ہی کسی نہ کسی معنی کے حامل ہوتے ہیں۔دوسرے الفاظ وہ ہوتے ہیں جو دوسرے الفاظ کے ساتھ مل کر معنی پیدا کرتے ہیں۔پہلی قسم کے الفاظ کو ''مستقل کلمہ'' کہا جاتا ہے اور دوسری قسم کے الفاظ'' غیر مستقل کلمہ'' کہلاتے ہیں۔

☆ کسی بھی تحریر یا گفتگو میں آنے والے مستقل کلمے اپنی نوعیت کی وجہ سے درج ذیل حصوں میں تقسیم کیے جاسکتے ہیں:

(الف) اسم (ب) ضمیر (ج) صفت (د) فعل

☆ کسی شخص، مقام اور شئے کے نام کو اسم کہتے ہیں۔یہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی ''نام'' کے ہیں۔انگریزی میں اس کے لیے لفظ Noun کا استعمال کیا جاتا ہے۔مجموعی طور پر اسم کی دو قسمیں ہیں، اسم عام اور اسم خاص:

☆ اسم عام سے مراد وہ اسم ہیں جن سے کسی عام شخص، مقام یا چیز کا علم ہوتا ہے۔اسم عام کو ہم درج ذیل زمروں میں تقسیم کر سکتے ہیں:

(الف) اسم ذات (ب) اسم ظرف (ج) اسم آلہ (د) اسم کیفیت (ہ) اسم جمع

☆ اسم خاص سے مراد وہ اسم ہیں جن سے کسی خاص شخص، مقام یا شئے کا علم ہوتا ہے اسم خاص کو درج ذیل پانچ زمروں میں تقسیم کر سکتے ہیں:

(الف) علم (ب) عرف (ج) لقب (د) خطاب (ہ) تخلص

☆ اسم کوئی بھی ہو، خاص ہو یا عام اس میں چند خصوصیات ضرور پائی جاتی ہیں۔ اسم کی انہیں خصوصیات کو لوازم اسم کہا جاتا ہے۔ یہ لوازم اسم تین ہیں۔

(الف) جنس (ب) تعداد (ج) حالت

☆ ضمیر وہ الفاظ ہیں جو اسم کی جگہ استعمال ہوتے ہیں جیسے میں، تم، وہ، ہم وغیرہ۔ ضمیر کو اس کی مختلف حالتوں کے سبب ذیل کے پانچ زمروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

(الف) ضمیر شخصی (ب) ضمیر موصولہ (ج) ضمیر استفہامیہ (د) ضمیر اشارہ (ہ) ضمیر تنکیر

☆ صفت وہ الفاظ ہیں جو کسی اسم کی کسی حالت، کیفیت، خوبی یا خامی کو ظاہر کریں۔ صفت کو ہم درج ذیل پانچ زمروں میں تقسیم کر سکتے ہیں:

(الف) صفت ذاتی (ب) صفت نسبتی (ج) صفت عددی (د) صفت مقداری (ہ) صفت ضمیری

☆ فعل عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی ہیں 'کام'۔ علم صرف ونحو میں فعل سے مراد وہ لفظ ہے جس سے کسی کام کا کرنا یا ہونا ظاہر ہو۔ کسی بھی جملے میں فعل کی حالت و کیفیت کی تین صورتیں ہیں:

(الف) فائل: فعل یا کام کو انجام دینے والا فائل کہا جاتا ہے۔ (ب) فعل: وہ کام جو کیا جائے۔ (ج) مفعول: جس پر کام انجام دیا جائے۔

☆ معنی کے لحاظ سے فعل کو ذیل کے ان چار زمروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

(الف) فعل لازم (ب) فعل معتدی (ج) فعل ناقص (د) فعل معدولہ

☆ فعل کی کوئی بھی صورت ہو اس میں کچھ نہ کچھ خصوصیات ضرور پائی جاتی ہیں۔ انہیں خصوصیات کو علم الصرف کی اصطلاح میں ''لوازم فعل'' کہا جاتا ہے۔ فعل کے یہ لوازم تین طرح کے ہوتے ہیں:

(الف) طور (ب) صورت (ج) زمانہ

☆ طور کے لحاظ سے فعل کی دو قسمیں ہیں۔ فعل معروف اور فعل مجہول۔

☆ صورت کے لحاظ سے فعل کی پانچ صورتیں قرار دی جاتی ہیں جو درج ذیل ہیں:

(الف) خبریہ (ب) شرطیہ (ج) احتمالی (د) امریہ (ہ) مصدریہ

☆ زمانے کے لحاظ سے فعل کی تین قسمیں ہیں:

(الف) فعل ماضی (ب) فعل حال (ج) فعل مستقبل

☆ فعل ماضی کو ہم اس کی نوعیت کے اعتبار سے ذیل کے چھ زمروں میں تقسیم کر سکتے ہیں:

(الف) ماضی مطلق (ب) ماضی قریب (ج) ماضی بعید (د) ماضی شکیہ (ہ) ماضی استمراری (و) ماضی شرطیہ

☆ فعل ماضی کی طرح فعل حال کو بھی چھ حصوں میں تقسیم کرتے ہیں:

(الف) حال مطلق (ب) حال ناتمام (ج) حال شکیہ (د) مضارع (ہ) فعل امر (و) فعل نہی

☆ جب بھی کوئی کام آئندہ زمانے میں انجام پانا ہو تو ایسی صورت کو فعل مستقبل قرار دیں گے۔ جیسے ''احمد آئے گا''، ''رفیق جائے گا''

1.8 کلیدی الفاظ

اسم	کسی شخص، شے یا جگہ کا نام	لقب	کسی خصوصیت یا وصف کی بنیاد پر دیا جانے والا نام
ضمیر	اندیشہ، خیال، وہ لفظ جو اسم کی جگہ استعمال ہو	خطاب	حکومت یا سرکار کی طرف سے دیا گیا نام
صفت	خصوصیت، خوبی یا خامی، علم الصرف کی اصطلاح	تخلص	وہ مختصر قلمی نام جو شعرا اختیار کر لیتے ہیں
فعل	کام، کار، علم الصرف کی اصطلاح	مصنوعی	نقلی، غیر حقیقی
فاعل	فعل یعنی کام کا کرنے والا	تخصیص	خصوصی صفت،
مفعول	جس پر فعل یعنی کام واقع ہو	استفہام	دریافت کرنا، سوال کرنا
قواعد	قاعدہ کی جمع، اصول، طریقہ، ضابطہ	مبہم	غیر واضح، مشکوک، چھپا ہوا
تذکیر	مذکر کا حامل، نر یا مرد کی صفت	عددی	عدد کا حامل، تعداد سے متعلق
تانیث	تانیث کا حامل، عورت یا مادہ کی صفت	صفتی	صفت کا حامل
محاورہ	آپس میں بات چیت،	نسبتی	نسبت کا حامل، تعلق رکھنے والا
ضرب المثل	کہاوت، ایسی بات جو صدیوں کے تجربات کا نچوڑ ہو	ضمیری	ضمیر سے متعلق
علم الہجا	ہجے کا علم	احتمال	شک، شبہ، وسوسہ
علم الصرف	لفظوں کا علم	بعید	دور
علم النحو	جملوں کا علم	مضارع	جو حال و مستقبل دونوں کا حامل ہو
مہمل	بیکار، ناکارہ، بے معنی	علامت	نشان، اشارہ، پتہ
لغات	لغت کی جمع، ایسی کتاب جس میں الفاظ کے معانی دیے ہوں	استثنائی	منفرد، انفرادیت کا حامل، الگ
زمرہ	گروہ، جماعت، درجہ	لوازم	لازم کی جمع، ضروری، ناگزیر

1.9 نمونہ امتحانی سوالات

1.9.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ لفظ ''اسم'' کس زبان کا لفظ ہے؟

2۔ اسم عام کی کل کتنی قسمیں ہیں؟

3۔ فعل ماضی کی کل کتنی قسمیں ہیں؟

4۔ فعل کس زبان کا لفظ ہے؟

5۔ ضمیر کس کی جگہ استعمال ہوتا ہے؟

6۔ اقسام صفت کی کل تعداد کتنی ہے؟

7۔ فعل معتدی کے ساتھ کس علامت فاعل کا استعمال ہوتا ہے؟

8۔ علامت مفعول کون سا لفظ مراد ہے؟

9۔ علم الصرف کو انگریزی میں کیا کہتے ہیں؟

10۔ گرامر (Grammar) کو اردو میں کیا کہتے ہیں؟

1.9.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ اسم کسے کہتے ہیں؟

2۔ فعل لازم اور فعل متعدی میں کیا فرق ہے؟

3۔ صفت کی کتنی قسمیں ہیں؟

4۔ ماضی استمراری کی تعریف بتائیے۔

5۔ علامت فاعل اور علامت مفعول کی ایک ایک مثال لکھیے۔

1.9.3 طویل جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ ضمیر کی مختلف اقسام کا معہ امثال ذکر کیجیے۔

2۔ صفت عددی و مقداری کی تعریف بیان کرتے ہوئے ان کی چند مثالیں دیجیے۔

3۔ زمانۂ ماضی کی اقسام کا تفصیل سے معہ امثال ذکر کیجیے۔

1.10 مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ کتابیں

1۔	قواعد اردو	مولوی عبدالحق
2۔	اردو صرف و نحو	''
3۔	اردو زبان و قواعد	شفیع احمد صدیقی
4۔	نئی اردو قواعد	عصمت جاوید
5۔	اساس اردو	جلال الدین احمد جعفری

اکائی 2: محاورے، کہاوتیں، سابقے لاحقے، مترادف اور متضاد الفاظ

اکائی کے اجزا

2.0 تمہید

زبان کوئی بھی ہو، اپنی لسانی خصوصیات کے ساتھ کچھ ایسی تہذیبی جڑیں بھی رکھتی ہے جو اگر کاٹ دی جائیں تو وہ زبان ایک سرسبز درخت کی

جگہ محض ایک خشک تنا رہ جاتی ہے ۔بغیر محاوروں کے کوئی بھی زبان ایک لباس بے رنگ اور ایک طعام بے نمک کی حیثیت رکھتی ہے۔ محاورے، کہاوتیں، روزمرہ اورادبی وشعری تراکیب ہی اصلاً کسی بھی زبان کی تہذیبی صورت گری کرتی ہیں۔محاوروں کی لسانی،تہذیبی اور اسلوبی اہمیت سے شاید ہی کسی کو انکار ہوگا۔اگر کسی زبان سے اس کے محاوروں کو الگ کرلیا جائے تو اس زبان کی روح ختم ہوجائے گی۔کہاوتوں کے لیے کہا جاتا ہے کہ ان کی حیثیت زبان میں وہی ہے جو کھانے میں نمک کی ہوتی ہے۔کسی بھی زبان کا بولنے والا اپنی بات کو پراثر بنانے اور اس میں لطف پیدا کرنے کے لیے کہاوتوں کا استعمال کرتا ہے۔محاوروں اور کہاوتوں کے ساتھ ہی سابقوں ولاحقوں کا نظام زبان کو اختصار بخشتا ہے۔''درد نہ رکھنے والا'' کی جگہ ''بے درد'' یا''' قدر کرنے والا'' کی جگہ ''قدردان'' کہہ کر ہم نہ صرف طول کلامی سے بچتے ہیں بلکہ اس اختصار سے کلام میں حسن بھی پیدا ہوجاتا ہے۔الفاظ کے مترادفات،متضادالفاظ ان سب سے واقفیت کسی بھی زبان کی ہئیت وماہئیت اور صحت ووسعت کو یقینی بناتی ہے۔ مترادفات اور متضادالفاظ سے واقفیت ہمیں عجز بیان کا شکار نہیں ہونے دیتی۔یہی سبب ہے کہ ان عناصر کو زبان کی تدریس کا اہم حصہ قرار دیا جاتا ہے۔

2.1 مقاصد

زیرنظر اکائی کا مقصد اردو زبان کے حوالے سے محاوروں،کہاوتوں،سابقوں،لاحقوں اور مترادف ومتضاد الفاظ سے آپ کو واقف کرانا ہے۔ اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ اس بات سے واقف ہوجائیں گے کہ:

☆ ''محاورہ'' کسے کہتے ہیں اور اس کی مختلف صورتیں کیا ہیں نیز ان کی سماجی وتہذیبی معنویت کیا ہے؟

☆ ''کہاوت'' کی تعریف اور اس کی اقسام کیا ہیں؟اس کے ساتھ ہی سماجی وتہذیبی نقطۂ نظر سے ان کی کیا اہمیت ہے؟

☆ ''سابقے اور لاحقے'' کیا ہیں؟ان کا استعمال کس طرح کیا جاتا ہے؟

☆ ''مترادف''اور''متضاد''الفاظ سے کیا مراد ہے؟یہ کس طرح زبان کو وسعت عطا کرتے اور معنی کی ترسیل میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔

2.2 محاورے

1۔ ''محاورہ (ع) اسم مذکر(i) ہم کلامی ،باہمی گفتگو،بول چال ،بات چیت،سوال جواب(ii) اصطلاح عام ،روزمرہ،وہ کلمہ یا کلام جسے چند ثقات نے لغوی معنی کی مناسبت یا غیر مناسبت سے کسی خاص معنی کے واسطے مختص کرلیا ہو۔''(فرہنگ آصفیہ،جلد سوم،صفحہ 2059)

2 ۔ ''محاورہ (ع) مذکر:جب ایک یا کئی لفظ مصدر مل کر حقیقی معنی سے متجاوز ہوکر کچھ اور معنی دیں تو اس کو محاورہ کہتے ہیں۔جیسے آگ پانی میں لگانا۔محاورہ میں مصدر کے جملہ مشتقاق استعمال ہوتے ہیں لیکن اصل محاورے میں کسی قسم کا تصرف کرنے کا اختیار نہیں۔''(نوراللغات،جلد چہارم،صفحہ 504)

3 ۔ ''وہ کلام جس کے لفظ اپنے معنی غیر موضوع میں استعمال ہوتے ہوں،محاورہ ہے۔۔محاورہ کم ازکم دوکلموں سے مرکب ہوتا ہے۔محاورہ قواعد کی خلاف ورزی کبھی نہیں کرتا۔''

(کیفیہ:پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی،صفحہ 134)

4۔ ''جب کوئی کلام دو یا دو سے زیادہ الفاظ سے مرکب ہو اور وہ اپنے معنی غیر موضوع لہ میں استعمال ہوتا ہو تو وہ کلام محاورہ کہلاتا ہے۔'' (تسہیل البلاغت: مرزا محمد سجاد بیگ، صفحہ 195)

5۔ ''محاورہ لغت میں مطلقاً بات چیت کرنے کو کہتے ہیں خواہ وہ بات چیت اہل زبان کے روزمرہ کے موافق ہو خواہ مخالف لیکن اصطلاح میں خاص اہل زبان کے روزمرہ یا بول چال یا اسلوب کا نام محاورہ ہے۔ پس ضرور ہے کہ محاورہ تقریباً ہمیشہ دو یا دو سے زیادہ الفاظ میں پایا جائے کیونکہ مفرد الفاظ کو روزمرہ یا بول چال یا اسلوب بیان نہیں کہا جاتا۔'' (مقدمۂ شعر وشاعری: خواجہ الطاف حسین حالی، صفحہ 163)

محاورے کی مندرجہ بالا تعریف پر غور کرنے کے بعد درج ذیل نکات سامنے آتے ہیں۔

1۔ لفظ محاورہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی باہمی گفتگو یا بول چال کے ہیں۔

2۔ محاورہ دراصل وہ کلمہ ہے جو لغوی معانی سے مناسبت یا عدم مناسبت دونوں صورتوں میں کسی خاص معنی کے لیے بطور خاص اختیار کر لیا گیا ہو۔

3۔ اگر کئی لفظ باہم مل کر اپنے حقیقی معنوں کی جگہ دوسرے معنوں میں استعمال ہوں تو وہ محاورہ ہے۔

4۔ محاورے کے لیے یہ شرط ہے کہ کم سے کم دو کلموں کا مرکب ہو۔ محض ایک کلمہ یعنی بامعنی لفظ محاورے کی تشکیل نہیں کر سکتا۔

5۔ خاص اہل زبان کے روزمرہ یا بول چال یا اسلوب کا نام محاورہ ہے۔

مندرجہ بالا نکات کی روشنی میں یہ آسانی سے سمجھا جا سکتا ہے کہ محاورے کا اطلاق ان افعال پر ہوتا ہے جو کسی اسم کے ساتھ مل کر اپنے حقیقی معنوں کی بجائے مجازی معنوں میں استعمال ہوں جیسے لفظ ''اتارنا'' کے معنی ہیں کسی شئے یا شخص کو اوپر سے نیچے اتارنا یعنی یہ مصدر فعل ہے کہ جس سے کسی کام کا ہونا یا کرنا پایا جائے۔ اب اسی لفظ کا استعمال محاورے کی شکل میں دیکھئے۔ '' شیشے میں اتارنا'' یعنی اپنے موافق کر لینا، ہم نوا بنا لینا وغیرہ۔ یہاں لفظ اتارنا حقیقی یا لغوی معنی کی بجائے مجازی معنی میں استعمال ہو رہا ہے۔ اب آیئے اس بات کی طرف کہ الفاظ یا افعال کے یہ مجازی معانی ان الفاظ کے لغوی یا حقیقی معانی سے مناسبت رکھتے ہوں یا عدم مناسبت تو اس تعلق سے درج ذیل محاوروں پر غور کیجیے۔

1۔ ''ایک تیر سے دو شکار کرنا'' 2۔ ''دل باغ باغ ہو جانا''

پہلی مثال دیکھیے، تیر و کمان کی مدد سے کسی بھی پرندے، چرندے یا درندے کا شکار کیا جا سکتا ہے۔ کسی انسان کو بھی نشانہ بنایا جا سکتا ہے۔ تیر و کمان کی حیثیت ایک اہم جنگی ہتھیار کے طور پر ماضی قریب تک رہی ہے جب تک کہ ان کی جگہ آتشیں ہتھیاروں نے نہ لے لی۔ اب رہا ایک ہی تیر سے دو جانوروں، پرندوں وغیرہ کا شکار کرنا۔ اس کے دو معنی نکلتے ہیں۔ پہلا یہ کہ شکاری بیک وقت دو شکاروں کو اگر وہ ایک دوسرے کے بے حد نزدیک ہوں تو انہیں ایک ہی تیر سے شکار کر سکتا ہے۔ دوسری صورت یہ ہے کہ وہ ایک تیر سے کوئی شکار کرے اور پھر مردہ یا زخمی شکار کے جسم میں پیوست وہ تیر نکال لے اور پھر اسی تیر سے دوسرے شکار کو نشانہ بنائے۔ یہ دونوں صورتیں ممکن ہیں اور ایسا ہو سکتا ہے یعنی یہ بعید از قیاس نہیں ہے اس لیے یہاں محاورہ الفاظ کے لغوی معانی سے مناسبت رکھتا ہے، لیکن چونکہ یہ محاورہ ہے اس لیے یہاں لغوی معنی سے مناسبت کے باوجود الفاظ کے

لغوی معانی مطلوب نہیں ہیں بلکہ کچھ اور معانی مراد ہیں اور وہ یہ ہیں کہ ایسا کام کرنا جس سے بیک وقت دو مقاصد پورے ہوں۔ اسی بات کو ذرا بدلی ہوئی شکل میں ایک دوسرے محاورے کے ذریعے بھی کہا گیا ہے یعنی ''آم کے آم، گٹھلیوں کے دام''۔ اب آیئے دوسری مثال کی طرف۔ ''دل باغ باغ ہونا''، یعنی بے انتہا خوش ہونا۔ اس محاورے میں الفاظ کے لغوی معانی سے محاورے کے معانی مطلوب کی کوئی مناسبت نہیں ہے۔ کیونکہ دل کا خوشی و مسرت کے باعث باغ میں تبدیل ہو جانا ہر لحاظ سے بعید از قیاس ہے۔ ان دونوں مثالوں میں چونکہ الفاظ کے مطلوبہ معانی ان کے لغوی معانی نہیں ہیں اس لیے ہم ان جملوں کو محاورہ قرار دیں گے۔

محاوروں کے تعلق سے ایک اور اہم بات یہ کہی جاتی ہے کہ اس کے آخر میں ہر حال میں علامت مصدر ''نا'' کا ہونا ضروری ہے اور یہ علامت مصدر فعل کی مختلف صورتوں کے ساتھ بدلتی رہتی ہے جیسے ''رنگے ہاتھوں پکڑا جانا'' فعل کی اس بدلی ہوئی صورت کے ساتھ، ''چور بھاگ نہیں سکا اور رنگے ہاتھوں پکڑا گیا۔'' آپ نے دیکھا کہ ''پکڑا جانا'' یہاں ''پکڑا گیا'' ہو گیا ہے، لیکن ہر حال میں علامت مصدر ''نا'' کا محاورے کے آخر میں آنا ضروری نہیں ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ایسی صورتیں استثنائی ہیں، مثلاً ''خواب خرگوش'' یا ''ٹیڑھی کھیر'' وغیرہ جیسے محاورے آخر میں علامت مصدر ''نا'' نہیں رکھتے۔ یہی سبب ہے کہ ڈاکٹر یونس اگاسکر محاورے کی اپنی تعریف میں اسے ضروری کی جگہ محض ایک عمومی صورت قرار دیتے ہیں:

> ''صوری اعتبار سے محاورہ الفاظ کے ایسے مجموعے کو کہتے ہیں جس سے لغوی معنی کی بجائے ایک قرار یافتہ معنی نکلتے ہوں۔ محاورے میں عموماً علامت مصدر ''نا'' لگتی ہے جیسے آب آب ہونا، دل ٹوٹنا، خوشی سے پھولے نہ سمانا۔ محاورہ جب جملے میں استعمال ہوتا ہے تو علامت مصدر ''نا'' کی بجائے فعل کی وہ صورت آتی ہے جو گرامر کے اعتبار سے موزوں ہوتی ہے جیسے دل ٹوٹ گیا، دل ٹوٹ جاتے ہیں، دل ٹوٹ جائے گا وغیرہ۔''
>
> (اردو کہاوتیں: ڈاکٹر یونس اگاسکر، صفحہ 45)

بحیثیت مجموعی ماہرین نے محاورے کے لیے جو شرطیں متعین کی ہیں وہ تین ہیں۔

1۔ دو یا دو سے زیادہ الفاظ کا مجموعہ ہو (کوئی بھی محاورہ یک لفظی نہیں ہو سکتا)۔

2۔ الفاظ مجازی معنوں میں استعمال ہوں (مثلاً جھاڑو پھیرنا سے مراد جھاڑو لگانا نہیں بلکہ سب کچھ چرا لینا ہے)۔

3۔ مصدر سے مل کر بنا ہو (ہر محاورے میں کوئی نہ کوئی مصدر فعل عام طور پر ہوگا مثلاً پھوٹ پھوٹ کر رونا، شرم سے پانی پانی ہو جانا وغیرہ)۔

محاورے میں صرف علامت مصدر ''نا''، فعل کی مختلف صورتوں کے ساتھ بدلے گی، اس کے علاوہ محاورے کے الفاظ میں اور کسی طرح کی تبدیلی جائز نہیں ہے۔ مثال کے طور پر محاورہ ''آٹھ آٹھ آنسو رونا'' میں فعل کی صورت میں تبدیلی ہو سکتی ہے جیسے ''آٹھ آٹھ آنسو رویا''، لیکن اس محاورے کی یہ تبدیل شدہ صورت کہ ''دس دس آنسو رونا'' جائز نہیں ہے۔ ذیل میں دو ایسے اشعار بطور مثال دیے جا رہے ہیں جن میں ایک ہی محاورہ ''ہاتھوں کے طوطے اڑنا'' نظم کیا گیا ہے۔

اس کا خط جب دیکھتے ہیں صیاد   طوطے ہاتھوں کے اڑا کرتے ہیں

جب یہ سنا کہ زرد حنا دل کا چور ہے   ہاتھوں کے طوطے اڑ گئے رنگ حنا کے ساتھ

پہلے شعر میں محاورے کی ترتیب کو بدلا گیا ہے۔''طوطے اڑا کرتے'' سے جو مصدر فعل حاصل ہوگا وہ ''طوطے اڑانا'' ہوگا اور یہ غلط ہے۔ جب کہ دوسرے شعر میں ''طوطے اڑ گئے'' ہے، اس سے جو مصدر فعل برآمد ہوگا وہ ''طوطے اڑنا'' ہوگا اور یہی اس محاورے کی اصل ترتیب ہے، لیکن ایک رائے اس کے برعکس بھی ہے۔ سید انور حسین آرزو لکھنوی اپنی تصنیف ''نظام اردو'' میں رقم طراز ہیں:

''محاورات میں ایسا تغیر جس سے اس کی اصلیت اس طرح بگڑ جائے کہ روزمرہ کی تعریف میں بھی نہ آئے ناجائز ہے اور نہ بگڑے تو جائز ہے اور حسن کلام بڑھ جائے تو مستحسن ہے۔''

(نظام اردو: سید انور حسین آرزو لکھنوی، صفحہ 79)

آرزو لکھنوی نے ایک محاورے کے حوالے سے ''تصرف مستحسن'' کی مثال دیتے ہوئے میر انیس کا یہ شعر درج کیا ہے

کودکی، پیری، جوانی دیکھی تین دن کی زندگانی دیکھی

اصل محاورہ میں دو دن یا چار دن کی زندگی استعمال کیا جاتا ہے جس کے معنی ''قلت زمانہ'' کے ہیں۔ اب چونکہ میر انیس نے عمر کے تین موڑ یا پڑاؤ بچپن، جوانی اور بڑھاپے کا ذکر کیا ہے لہٰذا اس کی رعایت سے تین دن کی زندگانی ''تصرف مستحسن'' ہے۔ یعنی محاورے میں ایسا تصرف جائز ہی نہیں مستحسن ہے کیونکہ اس تصرف سے شعر کی معنی آفرینی میں اضافہ ہوا ہے۔ اب ہم محاوروں کی مختلف اقسام پر گفتگو کریں گے۔

2.2.1 محاورے کی اقسام؛

سید قدرت نقوی نے اپنی تصنیف ''لسانی مقالات'' میں معانی کے لحاظ سے محاوروں کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔

1۔ محاوروں کی پہلی قسم وہ ہے جب ان میں آنے والا اسم یعنی نام مجازی معنوں میں استعمال ہو جیسے ''کافور ہو جانا''۔ لفظ ''کافور'' ایک اسم ہے یہ ایک چیز کا نام ہے جو خوشبو رکھتی ہے، لیکن اس محاورے میں یہ اسم مجازی معنوں میں استعمال ہو رہا ہے۔ یہاں ''کافور ہو جانا'' کا مطلب ہے غائب ہو جانا۔

2۔ محاوروں کی دوسری قسم وہ ہے جب مصادر اور ان کے مشتقات مجازی معنوں میں استعمال ہوں جیسے ''غم کھانا''۔ اس مثال پر غور کریے یہاں مصدر فعل ''کھانا'' اور اس کا مشتق ''غم'' دونوں حقیقی نہ ہو کر مجازی معنوں میں ہی استعمال ہوئے ہیں کیونکہ اصلاً غم کھانا ممکن نہیں ہے۔ غم تو خوشی کی طرح محض ایک احساس ہے کوئی کھانے کی شئے نہیں۔

3۔ محاوروں کی تیسری قسم وہ ہے جب اسم اور فعل دونوں کے حقیقی اور لغوی معنی ممکن تو ہوں، لیکن دونوں سے مراد ان کے مجازی معنی ہی لیے جائیں جیسے ''رال ٹپکنا'' یا ''دال نہ گلنا'' وغیرہ۔ رال منھ سے واقعتاً ٹپکتی ہے اور دال کا گلنا یا نہ گلنا بھی ایک حقیقی صورت حال ہے یعنی یہاں اسم ''رال'' اور ''دال'' نیز فعل ''ٹپکنا'' اور ''گلنا'' کا حقیقی مفہوم موجود ہے، لیکن محاورے میں ان کے مجازی معنی ہی مراد لیے جائیں گے یعنی رال ٹپکنا = لالچ کرنا یا للچانا۔ دال نہ گلنا = کام کا نہ بننا۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ لغات میں محاورے کے کیا معنی دیے گئے ہیں؟

2۔ علامت مصدر کسے کہتے ہیں؟

3۔ ''لسانی مقالات'' کس کی تصنیف ہے؟

2.3 کہاوتیں

1۔ ''کہاوت (ہ) اسم مونث ا۔ کہن، قول، بچن، مثل ۲۔ ضرب المثل، وہ بات جو نظیراً بار بار زبان پر آئے۔''

(فرہنگ آصفیہ، جلد دوم، صفحہ 1695)

2. " Proverb is a short pithy saying in common use."

(Oxford Dictionary)

لفظ کہاوت چونکہ اردو میں ہندی زبان سے آیا ہے اور یہ لفظ اصلاً ہندی الاصل ہے اس لیے یہ ضروری ہے کہ ہم اس پر بھی غور کریں کہ ہندی زبان کی لغات میں کہاوت کا کیا مفہوم بیان کیا گیا ہے نیز اس زبان کے ماہرین کہاوت کے تعلق سے کیا کہتے ہیں؟

1۔ مانک ہندی کوش میں کہاوت کا اشتقاق اس طرح بیان کیا گیا ہے۔ کہا= کہی ہوئی+وت=بات۔ یعنی کہی ہوئی بات یا ''کہاوت''۔

2۔ ہندی وشوکوش کے مطابق مادہ ''کہ'' کے آگے لاحقہ ''آوت'' لگا کر لفظ کہاوت بنایا گیا ہے۔

3۔ ڈاکٹر سدھیشورورما کے مطابق لفظ کہاوت ہندی مصدر ''کہنا'' کے امر ''کہ'' میں ''آؤ'' کا لاحقہ جڑنے سے پہلے لفظ ''کہاؤ'' بنا پھر اس میں ''ات'' کا لاحقہ لگنے سے لفظ ''کہاوت'' وجود میں آیا۔

4۔ کنہیالال سہل مصنف ''راجستھانی کہاوتیں'' کے مطابق کہاوت کا ایک مفہوم کہی ہوئی بات بھی ہے۔ کہاوت یعنی کہی ہوئی بات۔

کہاوت کی مندرجہ بالا دونوں تعریفات پر غور کرنے کے بعد اب اس کی خصوصیات کا جائزہ لیتے ہیں۔ کہاوت کی مختلف تعریفوں پر غور کرنے سے اس کی تین اہم خصوصیات ہمارے سامنے آتی ہیں۔ پہلی یہ کہ کہاوت کا ایک اہم وصف ''اختصار'' ہے یعنی کہاوت مختصر ہوتی ہے، کوئی بھی کہاوت محض ایک یا دو جملوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ کہاوت کی جو دوسری خصوصیت سامنے آتی ہے وہ ہے اس کا بے پناہ معنویت کا حامل ہونا، بالفاظ دیگر کہاوت میں معنوی زور پایا جاتا ہے۔ تیسری خصوصیت اس کا کثرت سے استعمال ہے۔ روزمرہ کی گفتگو میں اپنی بات کو کسی برمحل و باموقعہ کہاوت کے ذریعے مستحکم و قابل قبول بنانے کی ضرورت کہاوت کے بار بار استعمال پر مجبور کرتی ہے۔ کہاوت یا ضرب المثل کا سب سے اہم وصف یہ ہے کہ کہاوتیں خواہ کسی بھی زبان سے تعلق رکھتی ہوں، یہ سینہ بہ سینہ ایک نسل سے دوسری نسل کو منتقل ہوتی آئی ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ اسی وقت ممکن ہوسکتا ہے جب کوئی بھی کہاوت ایک عمومی سچائی کی حامل ہو یعنی وہ صدیوں کے ان تجربات کا نچوڑ ہو جو کسی بھی معاشرے میں ایک عمومی سچائی کا درجہ حاصل کر چکے ہوں۔ کہاوت کی چند مزید تعریفیں ملاحظہ کیجیے:

1۔ ''کہاوت دانش مندوں کے اقوال کی تفسیر ہے۔'' (بائبل)

2۔ ''مختصر جملے جو طویل تجربات کے بطن سے پیدا ہوئے ہوں، کہاوت کہلاتے ہیں۔'' (سروانتے)

3۔ ''مشہور و مستعمل فیصلے جو غیر مستعمل ہیئت اور طرز میں ڈھلے ہوں۔'' (اراسمس)

4۔ ''مختصر جملے جن میں قدما نے قوانین کی طرح زندگی کو سمودیا ہو۔'' (جان اگریکولا)

5۔ ''کہاوتوں کو دانش مندی کا نچوڑ کہنا چاہیے۔'' (دیوبرٹ)

6۔ ''فرد واحد کی ذہانت اور بہتوں کی دانش مندی کا نام کہاوت ہے۔'' (جان رسل)

کہاوت یا ضرب المثل کی جو بھی تعریفات اوپر بیان کی گئی ہیں، ان سب پر غور کرنے سے کہاوت کے درج ذیل اوصاف سامنے آتے ہیں:

1۔دانش مندی 2۔اختصار 3۔طویل تجربات 4۔قوانین 5۔ذہانت 6۔غیر معمولی طرز بیان

اب اگر ان خصوصیات میں رواج عام یا مقبولیت کو بھی ہم شامل کر لیں تو کہاوت کے تمام اوصاف کا احاطہ ہو جائے گا۔مندرجہ بالا انھی تمام اوصاف کو یکجا کرتے ہوئے ڈاکٹر یونس اگاسکر نے کہاوت کی درج ذیل تعریف بیان کی ہے:

''کہاوت قدما کے طویل تجربات و مشاہدات کا نچوڑ وہ دانش مندانہ قول ہے جس میں کسی کی ذہانت نے زور بیان پیدا کیا ہو اور جسے قبول عام نے روزمرہ کی زندگی کا کلیہ بنا دیا ہو۔''

(اردو کہاوتیں: ڈاکٹر یونس اگاسکر، صفحہ 30)

ڈاکٹر یونس اگاسکر کی بیان کردہ تعریف ''کہاوت'' کی کم و بیش تمام خصوصیات کا احاطہ کر لیتی ہے، لیکن یہاں ایک اور بات واضح کر دینی ضروری ہے کہ کہاوت کو ''دانش مندانہ قول'' قرار دیے جانے سے یہ قطعی نہیں سمجھنا چاہیے کہ ہر دانش مندانہ قول کہاوت کے زمرے میں آتا ہے۔ہم حکماء یا دانش وروں کے اقوال کو کہاوت نہیں کہہ سکتے کیونکہ کہاوت کے لیے اس کا زبان زد عام و خاص ہونا یعنی مقبول عام ہونا ایک لازمی شرط ہے جب کہ کسی بھی دانش مند کا قول مقبول عام ہو یہ قطعاً ضروری نہیں ہے۔

2.3.1 کہاوت کی اقسام؛

''کہاوت'' کی اس تعریف کے بعد اس کی دو اہم اقسام کا ذکر کرنا ضروری ہے۔پروفیسر رے براؤن کے مطابق کہاوتیں دو طرح کی ہوتی ہیں۔ایک ادبی کہاوت دوسری غیر ادبی کہاوت۔ذیل میں ہم کہاوت کی انھی دو اقسام پر گفتگو کریں گے۔

2.3.1.1 ادبی کہاوتیں؛

ادبی کہاوتیں(*Literary Proverbs*)معیاری اسلوب، شستہ زبان اور ذہانت و ظرافت کی حامل ہوتی ہیں۔پروفیسر براؤن نے انجیل کے ایک مستند انگریزی ترجمے کی ایک کہاوت کی مثال دے کر یہ بتایا ہے کہ ادبی کہاوت غیر ادبی کہاوت سے کس طرح اور کیسے مختلف ہوتی ہے۔یہ کہاوت اس طرح ہے:

> *"To everything there is a season, and a time to every purpose under the heaven."*

انگریزی کے مشہور ڈراما نگار ولیم شیکسپیر نے اپنے مشہور ڈرامے *Comedy of Errors* میں انجیل مقدس کی اسی کہاوت کو اس طرح استعمال کیا ہے" *There is a time for all things* " اس کے بعد جب یہی کہاوت عوام میں مقبول ہو کر عوامی شکل اختیار کر گئی تو یہ زیادہ چست اور برجستہ ہو گئی:

"There is a time for everything"

اردو میں ادبی کہاوتوں کی مثالیں اشعار کے ان مصرعوں سے دی جاسکتی ہیں، جو اپنی مقبولیت اور قبول عام کے باعث زبان زد عام وخاص ہو گئے ہیں۔ مقبولیت کی بناء پر عام طور پر کسی شعر کا مصرعہ اولیٰ یعنی پہلا مصرعہ یا مصرعہ ثانی یعنی دوسرا مصرعہ مشہور ہو جاتا ہے اور ایک ادبی ضرب المثل کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ ذیل میں ایسے ہی چند مقبول عام مصرعے دیے جارہے ہیں:

بطور ضرب المثل مقبول عام مصرعے	مصرعہ اولیٰ یا ثانی	
1۔ ''اس گھر کو آگ لگ گئی گھر کے چراغ سے''	''دل کے پھپھولے جل اٹھے سینے کے داغ سے	(مصرعہ اولیٰ)
2۔ ''خوب گزرے گی جو مل بیٹھیں گے دیوانے دو''	''قیس جنگل میں اکیلا ہے مجھے جانے دو''	(مصرعہ اولیٰ)
3۔ ''جو بات کی خدا کی قسم لاجواب کی''	''پاپوش میں لگائی کرن آفتاب کی''	(مصرعہ اولیٰ)
4۔ ''ہوئی تاخیر تو کچھ باعث تاخیر بھی تھا''	''ہم نہ آئے تو کوئی ہم سے عناں گیر بھی تھا''	(مصرعہ ثانی)
5۔ ''سامان سو برس کا پل کی خبر نہیں''	''آگاہ اپنی موت سے کوئی بشر نہیں''	(مصرعہ اولیٰ)

ان کے علاوہ عربی اور فارسی زبانوں کے کچھ مصرعے اور مقولے بھی بطور ضرب المثل یا کہاوت اہل علم حضرات دوران گفتگو اکثر وبیشتر استعمال کرتے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

1۔ "الانسان باللسان"	(عربی)	''انسان زبان کی وجہ سے انسان ہے۔''
2۔ "الحق مبر"	('')	''سچی بات کڑوی ہوتی ہے۔''
3۔ ''جائے استاد خالی ایست''	('')	''استاد کی جگہ کوئی نہیں لے سکتا۔''
4۔ ''ہنوز دلی دور است''	('')	''ابھی دلی دور ہے۔''

2.3.1.2 غیر ادبی یا روایتی کہاوتیں:

اگر بہ نظر انصاف دیکھا جائے تو غیر ادبی یا روایتی (*Non Literary or Traditional Proverbs*) ہی اصلاً کہاوت کہلانے کی سزاوار ہیں، کیوں کہ یہ ایک نسل سے دوسری نسل کو سینہ بہ سینہ منتقل ہوتی آئی ہیں۔ کسی بھی زبان کا محاوراتی لہجہ عام طور پر انہی عوامی کہاوتوں سے ہی متعین ہوتا ہے۔ غیر ادبی یا روایتی کہاوتیں مختلف تاریخی واقعات، اساطیر، دیو مالائی تصورات اور صدیوں کے انسانی تجربات کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ یہ کہاوتیں زبان کے لسانی وادبی مزاج کی بھی تشکیل کرتی ہیں اور کسی معاشرے کی تہذیب کی شناخت کا سبب بھی بنتی ہیں۔ پروفیسر آرچر ٹیلر نے عوامی یا غیر ادبی کہاوتوں کو درج ذیل زمروں میں تقسیم کیا ہے۔

1۔ ملفوظات پر مبنی: بزرگوں کے وہ اقوال جو اپنی بے پناہ سماجی معنویت کی وجہ سے ضرب المثل کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔ جیسے ''شہ کی چوٹ، شکر کی پوٹ۔'' یہ کہاوت دراصل حضرت سید محمد جونپوری کا کہا ہوا وہ جملہ ہے، جو انہوں نے اس وقت کہا تھا جب خراسان کی شاہی فوج نے انہیں پریشان کیا پھر شاہ خراسان نے رقعہ بھیج کران سے اس واقعہ پر معذرت کی۔

2۔کسی واقعے کا رمزیاتی یا استعاراتی اظہار: دلی کے قریب ایک ویرانے میں ایک بوڑھیا بھکارن بیٹھا کرتی تھی، جس کے بیٹے پوتے قریب کی جھاڑیوں میں چھپے رہتے۔اگر کوئی تنہا راہ گیر گزرتا تو بڑھیا صدا لگاتی ''اکیلے دکیلے کا اللہ بیلی'' اور اس آواز پر اس کے بیٹے پوتے آکر اس راہ گیر کو لوٹ لیتے۔اگر مسافر کئی ہوتے تو وہ صدا دیتی'' جماعت سے کرامت ہے'' یہ سن کر وہ لوگ باہر نہیں آتے تھے۔اس طرح اردو کی یہ دو کہاوتیں وجود میں آئیں۔

3۔کسی حقیقی واقعہ یا حکایت کا جامع ترین اختصار: کسی احسان فراموش شخص کے لیے کہا جاتا ہے کہ'' جس کی گود میں بیٹھے اس کی داڑھی کھونٹے۔'' اس کہاوت کے پیچھے روایت ہے کہ حضرت موسیٰ علیہ السلام کی پرورش فرعون کے محل میں ہوئی۔جب وہ بچے تھے تو ایک دن فرعون نے انہیں اپنی گود میں بٹھا رکھا تھا۔فرعون کی داڑھی ہیرے جواہرات سے مزین تھی، حضرت موسیٰ نے داڑھی نوچ لی اور فرعون نے غضب میں آکر آپ کو قتل کر دینے کا حکم صادر کر دیا۔زوجہ فرعون حضرت آسیہ نے کہا یہ بچہ ہے اور اس کی نظر میں تمرہ (کھجور) اور جمرہ (انگارہ) میں کوئی فرق نہیں۔چنانچہ ایک ایک پلیٹ کھجور وانگارے کی رکھی گئی، حضرت موسیٰ نے انگارہ اٹھا کر منہ میں رکھ لیا۔چونکہ پرورش کرنے کی بناء پر فرعون کو حضرت موسیٰ کا محسن قرار دیا جاسکتا ہے، اسی لیے یہ کہاوت وجود میں آئی ہوگی۔بہرحال یہ ایک مشہور واقعہ کے جامع ترین اختصار کی حیثیت رکھتی ہے۔

4۔مذہبی کتب سے ماخوذ: مذہبی کتب میں بیان کیے گئے واقعات سے بھی کچھ کہاوتیں وجود میں آئی ہیں۔قرآن حکیم میں جناب موسیٰ اور فرعون کے جو واقعات بیان ہوئے ہیں اسی سے فارسی کی یہ کہاوت یا ضرب المثل وجود میں آئی ہے۔''ہر فرعون را موسیٰ''، یعنی ہر ظالم کا خاتمہ کرنے کے لیے کوئی نہ کوئی ضرور سامنے آتا ہے۔

5۔بے اختیار منہ سے نکلا ہوا ٹکڑا: دہلی کا سلطان غیاث الدین تغلق حضرت نظام الدین اولیاء سے بغض وعداوت رکھتا تھا۔بنگالہ سے واپسی پر اس نے ان کے پاس پیغام بھیجا کہ وہ اس کے دہلی پہنچنے سے پہلے دلی چھوڑ کر چلے جائیں۔جب یہ پیغام حضرت نظام الدین اولیاء تک پہنچا تو بے اختیار ان کی زبان سے نکلا ''ہنوز دلی دور است۔'' کہا جاتا ہے کہ آپ اس وقت حالت جذب میں تھے۔یہ بات پوری ہو کر رہی اور سلطان خود دہلی سے کچھ دوری پر ایک حادثے کا شکار ہو گیا۔آج حضرت کے منہ سے نکلا ہوا یہ جملہ ایک ضرب المثل کی حیثیت اختیار کر چکا ہے۔

کہاوت یا ضرب المثل کی تعریف اور اس کی اقسام پر گفتگو کرنے کے بعد ذیل میں ایسی کچھ کہاوتیں درج کی جا رہی ہیں جو اردو زبان کے لسانی وتہذیبی مزاج کا حصہ بن چکی ہیں اور جن کے بغیر اردو میں کسی بامحاورہ تحریر و تقریر کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا ہے۔

1۔گھر کا بھیدی لنکا ڈھائے	2۔آم کے آم گٹھلیوں کے دام	3۔گڑ کھائے گلگلے سے پرہیز
4۔سوسنار کی ایک لوہار کی	5۔کام کا نہ کاج کا دشمن اناج کا	6۔ایک انار سو بیمار
7۔ناچ نہ آوے آنگن ٹیڑھا	8۔پڑھے نہ لکھے نام محمد فاضل	9۔یہ منہ اور مسور کی دال

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ ''کہاوت'' اصلاً کس زبان کا لفظ ہے؟

2۔ ''ضرب المثل'' کی جمع کیا ہے؟

3۔ ''ہنوز دلی دور است'' کس بزرگ نے کہا تھا؟

2.4 محاورے اور کہاوت میں مماثلات وافتراقات

محاوروں اور کہاوتوں میں بہت سی باتیں مشترک ہیں، لیکن دونوں کے مابین فرق بھی واضح ہے۔ ذیل میں انہی مماثلات وافتراقات پر گفتگو ہوگی۔

(الف) مماثلات

1۔ کہاوت اور محاورے دونوں میں جو سب سے اہم قدر مشترک ہے وہ دانش وحکمت اور ذہنی وفکری استعداد کا وہ قرینہ ہے، جو صدیوں کے انفرادی واجتماعی تجربات کے زیر سایہ پروان چڑھا اور پھلا پھولا ہے۔ یعنی دونوں کا اہم عنصر حکمت ودانائی اور وہ تجربات ہیں، جو نسل درنسل ایک سے دوسرے کو منتقل ہوئے ہیں۔

2۔ کہاوت اور محاورے کے مابین دوسرا اہم مشترکہ عنصر ان دونوں کے الفاظ کا لغوی نہ ہو کر اصطلاحی ومجازی محل استعمال ہے۔ یعنی خواہ وہ کہاوت ہو یا محاورہ دونوں کے الفاظ سے جو معنی مراد لیے جاتے ہیں وہ اصطلاحی ومجازی معنی ہوتے ہیں نہ کہ لغوی یا حقیقی معنی۔ مثال کے طور پر اگر ہم کہیں کہ ''جو گرجتے ہیں وہ برستے نہیں'' تو یہاں ان الفاظ کے لغوی نہیں بلکہ اصطلاحی معنی مطلوب ہیں یعنی جو لوگ زیادہ باتیں کرتے ہیں وہ عملی اعتبار سے اکثر وبیشتر ناکارہ ثابت ہوتے ہیں۔

3۔ کہاوت اور محاورے دونوں کا استعمال عام طور پر ایک بڑے وسیع تجربے سے لوگوں کو روشناس وواقف کرانے کے لیے کیا جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ان کی حیثیت ایک قسم کے تلقین وتنبیہہ آمیز کلمات کی بھی ہے۔ چونکہ ان دونوں کا عام تعلق تجربے ومشاہدے سے ہے۔ اسی لیے نئی نسل کے بجائے پرانی نسل ان کا استعمال دوران گفتگو یا تحریر زیادہ کرتی ہے۔

4۔ کہاوت اور محاورے میں ایک اور قدر مشترک یہ پائی جاتی ہے کہ دونوں کے پس منظر میں اکثر وبیشتر کوئی نہ کوئی تاریخی یا فرضی حکایت یا کوئی رسم نیز دیگر کوئی تہذیبی قدر موجود ہوتی ہے۔ کہاوت ''گھر کا بھیدی لنکا ڈھائے'' اور محاورہ ''بیڑا اٹھانا'' دونوں کے پس منظر میں تاریخی واقعہ یا رسم قدیم ہے۔ ''گھر کا بھیدی'' سے مراد لنکا کے راجا راون کا بھائی وبھیشن ہے جو رام چندر جی سے مل گیا اور اس کی فراہم کردہ معلومات کی روشنی میں رام چندر جی کی فوج نے بہ آسانی لنکا فتح کر لی۔ ''بیڑا اٹھانا'' سے مراد ماضی کی ایک راجپوتی رسم ہے جب پان کا بیڑا اٹھانے کا مطلب کسی انتہائی دشوار گزار جنگی مہم کی ذمہ داری قبول کر لینا ہوتا تھا۔

(ب) افتراقات

کہاوت اور محاورے کے درمیان پائے جانے والے ان مشترکہ عناصر سے قطع نظر دونوں کے درمیان جو فرق ہے اسے سمجھنا اشد ضروری ہے کیونکہ اگر ہم اس فرق کو ذہن میں نہیں رکھیں گے تو محاورے اور کہاوت کے مابین خلط مبحث کا پیدا ہونا یقینی ہے جیسا کہ اوپر بیان کیا جا چکا ہے۔

1۔ کہاوت ایک مکمل جملے کی حیثیت رکھتی ہے جب کہ محاورہ محض الفاظ کا مجموعہ ہوتا ہے جو عام طور پر علامت مصدر ''نا'' پر ختم ہوتا ہے۔ جیسے

(الف) ''سونار کی ایک لوہار کی'' (کہاوت) (ب) ''پھوٹ پھوٹ کر رونا'' (محاورہ)

2۔ کہاوت بغیر کسی تبدیلی کے جملے کا جزو بن جاتی ہے جب کہ محاورے میں فعل کی صورت زمانہ وفرد کے لحاظ سے بدلتی رہتی ہے۔ جیسے

(الف) ''ناچ نہ آوے آنگن ٹیڑھا'' (کہاوت) ''تم ہمیشہ اپنی غلطیوں کے لیے دوسروں کو الزام دیتے ہو، یہ تو وہی مثل ہوئی ناچ نہ آوے آنگن ٹیڑھا۔''

(ب) ''آنکھیں دکھانا'' (محاورہ) ''کبھی بیٹے کو آنکھیں بھی دکھایا کرو اس قدر لاڈ پیار اسے بگاڑ کر رکھ دے گا۔

آپ نے دیکھا کہ کہاوت ایک جملے کا جزو اپنی مکمل صورت میں بنی جب کہ محاورے میں زمانہ وفرد کے لحاظ سے تبدیلی واقع ہوگئی۔

3۔ کہاوت کے معنی امکانی وقیاسی ہوسکتے ہیں یعنی ان کے لغوی مفہوم کا امکان بھی ہے اور ان کے حقیقی ہونے پر قیاس کیا جاسکتا ہے۔مثال کے طور پر ''سونار کی ایک لوہار کی'' یا ''اونچی دکان پھیکا پکوان'' لیکن ''پھوٹ پھوٹ کر رونا'' اور شرم سے پانی پانی ہوجانا'' کے ہر حال میں مجازی واصطلاحی معنی ہی مراد لیے جاسکتے ہیں، حقیقی نہیں۔

4۔ کہاوت یا ضرب المثل دراصل ایک جملہ تامہ ہے۔ جو اپنے مکمل مفہوم کے لیے کسی دوسرے جملے یا عبارت کی محتاج نہیں جب کہ محاورہ ایک غیر جملہ تامہ کی حیثیت رکھتا ہے جو کسی دوسری عبارت کے بغیر اپنا مفہوم ادا نہیں کرسکتا۔

کسی بھی زبان میں محاوروں کے استعمال کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہے کہ کم سے کم الفاظ میں بڑی سے بڑی بات کہہ دی جاتی ہے۔لفظوں کے لغوی معنی ہمیشہ محدود ہوتے ہیں جب کہ مجازی معنوں میں ایک جہان معانی پوشیدہ ہوتا ہے۔اس لیے کہاوت یا ضرب الامثال کی طرح محاورے بھی بے حد اہم ہیں۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ پنڈت کیفی کی تصنیف کا کیا نام ہے؟

2۔ اردو کی دو مستند لغات کون کون سی ہیں؟

2.5 سابقے لاحقے

سابقے اور لاحقے وہ الفاظ ہیں جو کسی لفظ کے پہلے یا بعد میں آکر اس کے معنی بدل دیتے ہیں۔ پہلے آنے والے لفظ کو ''سابقہ'' (Prefix) اور بعد میں آنے والے لفظ کو ''لاحقہ'' (Suffix) کہا جاتا ہے۔

مثلاً 1۔ بے اختیار (یہاں ''بے'' سابقہ ہے)

2 ۔ چال باز (یہاں ''باز'' لاحقہ ہے)۔

سابقے کی چند مثالیں

1۔با------------------- باادب۔ باملاحظہ۔ باشعور۔ باذوق۔ باوفا۔ بااخلاق۔ باوثوق۔ باخبر۔ بااختیار۔ بااصول

2۔بد------------------- بدنام۔ بدنما۔ بدکردار۔ بدمزاج۔ بدزبان۔ بدفطرت۔ بدنظر۔ بدکار۔ بدذوق۔ بدمذاق

3۔بے------------------- بےکار۔ بےوجہ۔ بےشعور۔ بےمثل۔ بےلاگ۔ بےپرواہ۔ بےخبر۔ بےہنر۔ بےزبان

4۔پُر ------------------- پرمغز۔ پراسرار۔ پرشکوہ۔ پرتکلف۔ پربہار۔ پرخلوص۔ پرجوش۔ پرسکون۔ پرنم۔ پردرد

5۔پس------------------- پس پردہ۔ پس منظر۔ پس ماندہ۔ پس انداز۔ پس پشت۔ پس مرگ

لاحقے کی چند مثالیں

1۔باز------------------ چال باز۔دھوکے باز۔دغاباز۔جاں باز۔پتنگ باز۔نشانے باز۔خلاباز۔ہواباز۔نشہ باز۔آتش باز

2۔پسند------------------ خود پسند۔دل پسند۔من پسند۔ترقی پسند۔شہرت پسند۔حقیقت پسند۔شر پسند۔انا پسند۔عدل پسند

3۔پوش------------------میز پوش۔نقاب پوش۔پاپوش۔پلنگ پوش۔سر پوش۔خوان پوش۔تخت پوش۔سیاہ پوش۔عیب پوش

4۔خانہ------------------ صاحب خانہ۔دیوان خانہ۔زنان خانہ۔ڈاک خانہ۔شراب خانہ۔اہل خانہ۔دواخانہ۔کبوتر خانہ

5۔دار------------------ جان دار۔سمجھ دار۔تختہ دار۔ساجھے دار۔تحصیل دار۔تھانے دار۔دوکان دار۔کرایہ دار۔رشتے دار

2.6 مترادف اور متضاد الفاظ

معانی کے اعتبار سے الفاظ کو دو اہم زمروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے''مترادف''اور''متضاد''۔ذیل میں ہم الفاظ کی انہی دو اقسام پر گفتگو کریں گے۔

2.6.1 مترادف الفاظ؛

یکساں معانی کے حامل الفاظ کو مترادف الفاظ کہا جاتا ہے مثلاً نشیمن اور آشیانہ، صدق اور سچ، فریب اور دھوکا، فرقت اور جدائی، تمیز اور سلیقہ، ڈر اور خوف وغیرہ۔آپ نے محسوس کیا کہ مترادف الفاظ کے ان جوڑوں میں نشیمن اور آشیانہ دونوں فارسی زبان کے الفاظ ہیں اور باہم مترادف ہیں کیونکہ دونوں کے لغوی معانی گھونسلے کے ہیں، لیکن ان کے عام مجازی معانی گھر یا رہائش گاہ کے ہیں۔صدق اور سچ میں صدق عربی زبان کا لفظ ہے اور سچ ہندی الاصل لفظ ہے، جو سنسکرت زبان کے لفظ''ستیہ''کا''تد بھو'' یعنی بگڑی ہوئی شکل ہے، لیکن معانی دونوں کے یکساں ہیں۔فریب اور دھوکا میں فریب فارسی کا اور دھوکا ہندی زبان کا لفظ ہے۔اسی طرح لفظ فرقت کی اصل عربی ہے اور جدائی فارسی الاصل ہے اور یہ دونوں الفاظ بھی ہم معانی ہیں۔تمیز اور سلیقہ دونوں الفاظ عربی الاصل ہیں اور اردو میں مترادف الفاظ کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ڈر اور خوف کا بھی یہی معاملہ ہے، ڈر ہندی لفظ ہے اور خوف عربی الاصل۔

2.6.2 متضاد الفاظ؛

متضاد الفاظ انہیں کہتے ہیں جو معانی کے لحاظ سے ایک دوسرے کی ضد ہوں جیسے'' آگ اور پانی''؛''رات اور دن''؛''اچھا اور بُرا''وغیرہ۔انگریزی میں ایک دوسرے کے متضاد الفاظ کو(Antonyms) کہا جاتا ہے:

> "A word that expresses a meaning opposed to the meaning of another word, in which case the two words are antonyms of each other,"
>
> ترجمہ : ''متضاد لفظ وہ ہے جو ایک دوسرے لفظ کے مفہوم کے برعکس مفہوم کو ظاہر کرتا ہے۔ایسی صورت میں دونوں الفاظ ایک دوسرے کے متضاد الفاظ قرار پائیں گے۔''

ذیل میں ایسے ہی کچھ متضاد الفاظ دیے جا رہے ہیں:

1۔کالا-سفید، 2 ۔اچھا-برا، 3۔ اونچا-نیچا، 4 ۔امیر-غریب، 5۔ عالم-جاہل، 6۔ گناہ - ثواب

ان تمام مثالوں میں پہلا لفظ دوسرے کا اور دوسرا لفظ پہلے لفظ کا متضاد شدہ لفظ ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1 ۔اردو زبان کا ذخیرۂ الفاظ کن زبانوں سے آئے الفاظ پر مشتمل ہے؟

2۔ لفظ ''مترادف'' کے لیے انگریزی زبان میں کیا لفظ ہے؟

2.7 اکتسابی نتائج

☆ محاوروں کی لسانی، تہذیبی اور اسلوبی نقطۂ نظر سے بڑی اہمیت ہے۔

☆ کہاوتوں کی حیثیت زبان میں وہی ہے جو کھانے میں نمک کی ہوتی ہے۔

☆ کہاوت ہو یا محاورہ دونوں کے الفاظ سے جو معنی مراد لیے جاتے ہیں وہ اصطلاحی و مجازی معنی ہوتے ہیں نہ کہ لغوی یا حقیقی معنی۔

☆ کہاوت اور محاورے دونوں کے پس منظر میں اکثر و بیشتر کوئی نہ کوئی تاریخی یا فرضی حکایت یا کوئی رسم نیز دیگر کوئی تہذیبی قدر موجود ہوتی ہے۔

☆ کہاوت ایک مکمل جملے کی حیثیت رکھتی ہے جب کہ محاورہ محض الفاظ کا مجموعہ ہوتا ہے جو عام طور پر علامت مصدر ''نا'' پر ختم ہوتا ہے۔

☆ کہاوت بغیر کسی تبدیلی کے جملے کا جز و بن جاتی ہے جب کہ محاورے میں فعل کی صورت زمانہ وفرد کے لحاظ سے بدلتی رہتی ہے۔

☆ محاوروں کی پہلی قسم وہ ہے جب ان میں آنے والا اسم یعنی نام مجازی معنوں میں استعمال ہو۔

☆ محاوروں کی دوسری قسم وہ ہے جب مصادر اور ان کے مشتقات مجازی معنوں میں استعمال ہوں۔

☆ محاوروں کی تیسری قسم وہ ہے جب اسم اور فعل دونوں کے حقیقی اور لغوی معنی ممکن تو ہوں، لیکن دونوں سے مراد ان کے مجازی معنی ہی لیے جائیں۔

☆ کہاوت کا ایک اہم وصف ''اختصار'' ہے یعنی کہاوت مختصر ہوتی ہے، کوئی بھی کہاوت محض ایک یا دو جملوں پر مشتمل ہوتی ہے۔

☆ کہاوتوں کو دو زمروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ 1۔ادبی کہاوتیں، 2۔غیر ادبی یا روایتی کہاوتیں۔

☆ اردو میں ادبی کہاوتوں کی مثالیں اشعار کے ان مصرعوں سے دی جا سکتی ہیں جو اپنی مقبولیت اور قبول عام کے باعث زبان زد عام وخاص ہو گئے ہیں۔

☆ غیر ادبی یا روایتی کہاوتیں مختلف تاریخی واقعات، اساطیر، دیو مالائی تصورات اور صدیوں کے انسانی تجربات کا نتیجہ ہوتی ہیں۔

☆ ہر کہاوت اپنے پس منظر میں ماضی کے کسی واقعے، حادثے، تاریخی یا نیم تاریخی قصے یا خیالی حکایتوں کو لیے ہوئے ہوتی ہے۔

☆ کہاوتیں قدیم زبان کے نمونوں کو بہ حفاظت نئی نسل تک پہنچاتی رہتی ہیں۔

☆ سابقوں ولاحقوں کا نظام زبان کو اختصار بخشتا ہے۔ان کے استعمال سے کلام میں حسن بھی پیدا ہو جاتا ہے۔

☆ سابقے اور لاحقے وہ الفاظ ہیں جو کسی لفظ کے پہلے یا بعد میں آ کر اس کے معنی بدل دیتے ہیں۔

☆ پہلے آنے والے لفظ کو ''سابقہ'' (Prefix) اور بعد میں آنے والے لفظ کو ''لاحقہ'' (Suffix) کہا جاتا ہے۔

☆ مترادفات اور متضاد الفاظ سے واقفیت ہمیں عجز بیان کا شکار نہیں ہونے دیتی۔

☆ یکساں معانی کے حامل الفاظ کو مترادف الفاظ کہا جاتا ہے مثلاً نشیمن اور آشیانہ، صدق اور سچ وغیرہ۔

☆ متضاد الفاظ انہیں کہتے ہیں جو معانی کے لحاظ سے ایک دوسرے کی ضد ہوں جیسے "آگ اور پانی"، "رات اور دن" وغیرہ

2.8 کلیدی الفاظ

لفظ	معنی	لفظ	معنی
تدریس	پڑھانا	مجازی	جو حقیقی نہ ہو
متضاد	ایک دوسرے کے برعکس	دانائی	عقل مندی
مترادف	ہم معنی	مابین	درمیان، دو کے بیچ
مختص	مخصوص، خاص کیا گیا	تنبیہہ	سرزنش، دھمکی
متجاوز	تجاوز کرنے والا، حد سے بڑھنے والا	تامہ	کلیت کا حامل، مکمل
مشتقاق	مشتق کی جمع، لیا گیا، ماخوذ	رزم۔	جنگ، لڑائی
تصرف۔	قبضہ، تسلط، تبدیلی	تفسیر	تشریح، تفصیل، صراحت
مرکب	مجموعہ، آمیزہ، باہم ملا ہوا	معنی آفرینی	معنی پیدا کرنا
آتشیں	جلانے والا	مستعمل	جو استعمال میں ہو
بعید	دور، فاصلے پر	ملفوظات	بزرگوں کے اقوال
قیاس	اندازہ	ماخوذ	اخذ کیا گیا، لیا گیا
طعام	کھانا	ناگزیر	جس سے بچا نہ جا سکے
ترسیل	پہنچانا	مزین	آراستہ، سجا ہوا
مشمولات	مشمول کی جمع، شامل کیے گئے	مفرس	فارسی آمیز
مطلوب	جس کی طلب ہو	متروک	جسے ترک کیا گیا
صوری	ظاہری	ہندی الاصل	جس کی اصل ہندی ہو
مستحسن۔	پسندیدہ، خوب، بہتر	نگوں	جُھکا ہوا
خلط مبحث	دو غیر متعلق باتوں کا باہم مل جانا	قدما	قدیم کی جمع، پرانے لوگ
استعداد	لیاقت، صلاحیت	انفرادی	شخصی
قرینہ	طریقہ، سلیقہ	اجتماعی	جمع ہو کر، مجموعی طور پر

2.9 نمونۂ امتحانی سوالات

2.9.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ محاورہ کس زبان کا لفظ ہے؟

2۔ علامت مصدر سے کیا مراد ہے؟

3۔ نظام اردو کس کی تصنیف ہے؟

4۔ کہاوت کس زبان کا لفظ ہے؟

5۔ ''کافور ہو جانا'' محاورہ ہے یا کہاوت؟

6۔ دانش مندانہ قول کسے کہتے ہیں؟

7۔ ''پگڑی سنبھالنا'' محاورے کی کس قسم میں آتا ہے؟

8۔ ''صاحب خانہ'' میں کون سا لفظ ''سابقے'' کی حیثیت رکھتا ہے؟

9۔ ''لاحقے'' کو انگریزی زبان میں کیا کہتے ہیں؟

10۔ یکساں معنی کے الفاظ کو کیا کہا جاتا ہے؟

2.9.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ ''ایک تیر سے دو شکار کرنا'' اس محاورے کے معنی بیان کیجیے۔

2۔ محاورے کے لیے متعین کردہ کسی ایک شرط کا ذکر کیجیے۔

3۔ ''حیوانی محاوروں'' سے کیا مراد ہے؟ واضح کیجیے۔

4۔ ''مانک ہندی کوش'' میں کہاوت کی کیا تعریف بیان کی گئی ہے؟

5۔ ادبی کہاوت کی کوئی ایک مثال پیش کیجیے۔

2.9.3 طویل جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ کہاوت کی تعریف بیان کرتے ہوئے اس کی مختلف اقسام کا ذکر کیجیے۔

2۔ سابقے اور لاحقے سے آپ کیا سمجھتے ہیں؟ تفصیل سے بیان کیجیے۔

3۔ کہاوت اور محاورے کے مماثلات و افتراقات پر ایک مضمون تحریر کیجیے۔

2.10 مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ کتابیں

1۔ کیفیہ : پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی

2۔ تسہیل البلاغت : مرزا محمد سجاد بیگ

3۔ اردو کہاوتیں : ڈاکٹر یونس اگاسکر

4۔ قواعد اردو : مولوی عبدالحق

اکائی 3: علم بیان (تشبیہ، استعارہ، کنایہ، مجاز مرسل)

اکائی کے اجزا

3.0 تمہید

کسی بھی زبان کے قواعد سے واقف ہونے کے بعد ہم اس زبان کو صحیح طور پر بغیر کسی غلطی کے بولنا سیکھ لیتے ہیں، لیکن صحیح زبان بولنے اور لکھنے کے بعد اگلا مرحلہ ایک خوب صورت زبان سے واقفیت کا ہے، جسے ہم عام طور پر ادبی زبان کا نام دیتے ہیں۔ یہ ادبی زبان فصاحت اور بلاغت جیسے محاسن کلام کی حامل ہوتی ہے۔ زبان کی اس ادبیت سے واقف ہونے کے لیے چند علوم سے واقفیت ضروری ہے۔ زبان سے متعلق ان علوم میں صرف ونحو کے علاوہ ''علم بیان''، ''علم بدیع'' اور ''علم معانی'' سے واقفیت اور ان میں مہارت پر ہی فصاحت وبلاغت کا دارومدار ہے۔ ذیل میں ہم ''علم بیان'' اور اس کی مختلف اقسام پر معلومات حاصل کریں گے۔

3.1 مقاصد

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ اس کے اہل ہو جائیں گے کہ:

☆ ''علم بیان'' کسے کہتے ہیں اور اس کی اہم اقسام کیا ہیں؟

☆ ''تشبیہ'' کی تعریف اور اس کے اہم اجزاء کیا ہیں؟

☆ ''استعارہ'' سے کیا مراد ہے اور اسے کتنے زمروں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے؟

☆ ''کنایہ'' کیا ہے اور وہ مجاز سے کس طرح مختلف ہے؟

☆ ''مجاز مرسل'' کی تعریف اور اس کا محل استعمال نیز اس کی اہم خصوصیات کیا ہیں؟

3.2 علم بیان: تعریف اور اقسام

''علم بیان'' سے مراد وہ علم ہے جو ہم کو یہ سکھاتا ہے کہ ہم ایک ہی مضمون اور مطلب کو مختلف اور زیادہ واضح طریقوں سے کس طرح ادا کرسکیں۔ اس علم سے واقفیت کے نتیجے میں کوئی بھی انسان واضح اور موثر تحریر و تقریر کا ہنر سیکھ لیتا ہے۔ ذیل میں علم بیان کی مختلف تعریفات ملاحظہ ہوں:

1۔'' بیان (ع) اسم مذکر (۱)، لغوی معنی صاف بولنا، سخن روشن، واضح، آشکارا (۲) تقریر و گفتگو۔۔۔وہ علم جس میں تشبیہ، مجاز، استعارہ، کنایہ وغیرہ کی مدد سے ایک معنی کو کئی طریقے سے ادا کرسکیں۔'' (فرہنگ آصفیہ، جلد اول، صفحہ 465)

2۔'' بیان (ع، فصاحت زبان آوری۔ ظاہر) مذکر ا۔ قول، مقولہ، تقریر، گفتگو۔۔۔وہ علم جس میں تشبیہ، مجاز استعارے، کنایہ وغیرہ کی مدد سے ایک معنی کو کئی طریق سے ادا کرتے ہیں۔'' (نوراللغات، جلد اول، صفحہ 765)

علم بیان کی مندرجہ بالا تعریفات سے ہمیں یہ پتہ چلتا ہے کہ کسی ایک بات یا مضمون کو بہتر سے بہتر طریقے سے ادا کرنے اور اسے لفظی و معنوی خوبیوں سے آراستہ و پیراستہ کرنے کا ہنر ہمیں علم بیان کے ذریعے حاصل ہوتا ہے۔ علم بیان ہمیں سکھاتا ہے کہ ہم کسی بھی لفظ کے حقیقی یا مجازی معنی سے کس طرح واقف ہوں اور انہیں اپنی تحریر و تقریر کو فصیح و بلیغ نیز موثر و دلکش بنانے کے لیے فنکارانہ طور پر کیسے استعمال کریں۔ ماہرین زبان وادب کا یہ خیال ہے کہ محض الفاظ کے لغوی و حقیقی معنی کی مدد سے تحریر و تقریر میں تنوع اور خوب صورتی نہیں پیدا کی جاسکتی۔ اگر ہم چاہتے ہیں کہ ہماری تحریر یا گفتگو معنوی لحاظ سے زیادہ وسعت و گہرائی کی حامل ہو تو ہمیں الفاظ کے مجازی معنوں سے بھی کام لینا ہوگا۔ الفاظ کے مجازی معنوں سے کام لینے کے اسی ہنر کو علم بیان سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً کسی انتہائی حسین شخص کو ''چاند کا ٹکڑا'' یا ''چودھویں کا چاند'' کہنا، کسی بہادر شخص کو شیر، رستم وغیرہ قرار دینا۔ اب یہاں جو الفاظ حسن یا بہادری جیسے اوصاف کے حامل شخص کے لیے استعمال کیے جارہے ہیں وہ اصلاً نہ تو چاند کا ٹکڑا ہے اور نہ ہی شیر ہے، وہ تو انسان ہے۔ وہ رستم بھی نہیں ہوسکتا کیونکہ رستم نام کا پہلوان اگر کبھی ایران میں تھا بھی تو وہ صدیوں پہلے مرچکا ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ یہ الفاظ مجازی معنوں میں استعمال کیے گئے ہیں۔ آپ نے محسوس کیا کہ نفس مضمون وہی رہنے کے باوجود طرز بیان کی اس جدت نے تاثر و کیفیت

میں کس قدر اضافہ کر دیا اور مضمون کی دلکشی کس درجہ بڑھ گئی۔ حقیقت ومجاز کا یہی فرق علم بیان کی بنیاد ہے جس پر ہم ذیل میں مختلف حوالوں سے تفصیلی گفتگو کریں گے، لیکن پہلے یہ سمجھ لیں کہ ''حقیقت'' کیا ہے اور ''مجاز'' کسے کہتے ہیں؟ فرض کر لیجیے کہ کسی نے کہا یا لکھا کہ ''شیر آرہا ہے۔'' اور اس کا مقصد جس شیر کے آمد کی اطلاع دینا ہے وہ اصلاً شیر کے نام سے پکارا جانے والا جانور ہو تو یہ ''حقیقت'' ہے اور یہاں پر لفظ شیر کا کوئی تعلق ''علم بیان'' سے نہیں ہے، لیکن اگر کہنے یا لکھنے والے کا مقصد اصل شیر کی آمد کی اطلاع دینا نہیں ہے بلکہ وہ تو ایک بہادر اور شجیع شخص کے آنے کی بات کر رہا ہے تو یہ ''مجاز'' ہے اور اب یہاں لفظ ''شیر'' حقیقی نہیں مجازی معنوں میں استعمال ہو رہا ہے اس لیے اب یہ جملہ اپنی نوعیت کے لحاظ سے علم بیان سے تعلق رکھتا ہے۔ مجازی نقطہ نظر سے الفاظ کے استعمال کی چار اہم صورتیں ہیں:

1۔ تشبیہ   2۔ استعارہ   3۔ کنایہ   4۔ مجاز مرسل

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ ''علم بیان سے آپ کیا سمجھتے ہیں؟

2۔ کسی بھی لفظ کے مجازی معنی سے کیا مراد ہے؟

3.3 تشبیہ

1۔ ''تشبیہ، ع، اسم مونث۔ مشابہت، تمثیل (اصطلاح معانی میں ایک چیز کو دوسری چیز کے ساتھ کسی صفت میں مشابہ کرنے کو کہتے ہیں۔) اس میں وجہ شبہ ظاہر ہو یا نہ ہو۔ جسے تشبیہ دیں اسے مشبہ اور جس سے تشبیہ دیں اسے مشبہ بہ کہتے ہیں۔ مشبہ اور مشبہ بہ کو طرفین تشبیہ، اس صفت کو وجہ شبہ اور جو حرف اس پر دلالت کرے اسے حرف شبہ کہتے ہیں۔''

(فرہنگ آصفیہ، جلد اول، صفحہ 615)

2۔ ''تشبیہ (ع۔ شبہ مادہ) مونث، ایک چیز کو دوسری چیز کے مانند ٹھہرانا جیسے کسی بہادر کو کہنا کہ اپنے زمانے کا رستم ہے۔ جسے تشبیہ دیتے ہیں اسے مشبہ اور جس کو تشبیہ دیتے ہیں اس کو مشبہ بہ اور جس امر میں تشبیہ دیتے ہیں اسے وجہ شبہ کہتے ہیں۔''

(نوراللغات، جلد دوم، صفحہ 251)

تشبیہ کی مندرجہ بالا تعریفات پر غور کرنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ کسی ایک شئے یا شخص کو کسی دوسری شے یا شخص سے کسی مماثلت کی بناء پر ہم پلہ یا اسی کے مانند قرار دینا تشبیہ کہلاتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر ہم یہ کہیں کہ حامد شیر کی طرح بہادر ہے تو یہاں پر حامد کو اس کی بہادری کے سبب شیر سے تشبیہ دی جا رہی ہے جو کہ ایک طاقت ور اور بہادر جانور سمجھا جاتا ہے۔

3.3.1 تشبیہ کے ارکان؛

تشبیہ کے اس عمل کو ہم پانچ حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں:

3.3.1.1 مشبہ : جس شے یا شخص کو تشبیہ دی جاتی ہے اسے ''مشبہ'' کہتے ہیں۔

3.3.1.2 مشبہ بہ : جس شے یا شخص سے تشبیہ دی جائے اسے ''مشبہ بہ'' کہتے ہیں۔

3.3.1.3 وجہ شبہ : جس مماثلت کی بناء پر تشبیہ دی جائے اسے ''وجہ شبہ'' کہتے ہیں۔

3.3.1.4 حرف شبہ : وہ حرف جس کے ذریعے مشبہ اور مشبہ بہ کو یکساں قرار دیا جائے۔

3.3.1.5 غرض شبہ : کسی شے یا شخص کے کسی وصف کی جانب دوسروں کو کسی مثال کے ذریعے متوجہ کرنے کی علت جو الفاظ سے ظاہر نہیں ہوتی۔

اب اس جملے پر غور کیجیے:

''غزالہ کا چہرہ چودھویں کے چاند کی طرح خوب صورت ہے۔''

اس جملے میں ''غزالہ'' مشبہ، ''چودھویں کا چاند'' مشبہ بہ اور ''خوب صورت'' وجہ شبہ کی حیثیت رکھتے ہیں کیونکہ یہاں غزالہ کے چہرے کو خوب صورت ہونے کی بناء پر چودھویں کے چاند سے تشبیہ دی جا رہی ہے، جس کا خوب صورت ہونا مسلم ہے۔ اسی طرح اس جملے میں لفظ ''طرح'' حرف شبہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ جہاں تک غرض شبہ کا تعلق ہے وہ الفاظ میں ظاہر نہیں ہوتی۔ ہم صرف اس قدر کہہ سکتے ہیں کہ تشبیہ کی علت یا غرض یہ ہوتی ہے کہ ہم کسی شے یا شخص کے کسی وصف کی جانب دوسروں کو کسی مثال کے ذریعے متوجہ کر سکیں۔ دوسری مثال ملاحظہ ہو:

نازکی اس کے لب کی کیا کہیے   پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

یہ شعر خدائے سخن میر تقی میر کا ہے۔ اس میں ''لب'' مشبہ، '' گلاب کی پنکھڑی'' مشبہ بہ اور ''نازکی'' وجہ شبہ ہے۔

3.3.2 تشبیہ کی اقسام؛

ایک بات اور ذہن نشین رہے کہ تشبیہ کے اس عمل میں یہ قطعاً ضروری نہیں ہے کہ بیک وقت چاروں ارکان تشبیہ کی پابندی کی جائے۔ ارکان تشبیہ میں حذف و اضافے کے لحاظ سے تشبیہ کی درج ذیل اقسام قرار دی جاتی ہیں۔

3.3.2.1 تشبیہ مرسل : تشبیہ مرسل وہ تشبیہ ہے جس میں حرف تشبیہ کو واضح طور پر بیان کیا گیا ہو جیسے ''چھوٹا بچہ پھول کی طرح نرم و نازک ہوتا ہے۔'' اس جملے میں حرف تشبیہ ''طرح'' موجود ہے اس لیے یہ تشبیہ مرسل ہے۔

3.3.2.2 تشبیہ موکد : تشبیہ کی اس قسم میں حرف تشبیہ کو حذف کر دیا جاتا ہے۔ مثال دیکھیے ''ماجد سخاوت میں حاتم ہے۔'' اس جملے میں ''ماجد'' مشبہ، ''حاتم'' مشبہ بہ اور ''سخاوت'' وجہ شبہ کی حیثیت رکھتے ہیں، لیکن ''طرح'' یعنی حرف شبہ محذوف ہے۔

3.3.2.3 تشبیہ مفصل : تشبیہ کی اس قسم میں ''وجہ شبہ'' واضح طور پر موجود رہتا ہے۔ جیسے یہ جملہ ''حامد بہادری میں شیر کی طرح ہے۔'' اس جملے میں وجہ تشبیہ ''بہادری'' کو واضح طور پر بیان کیا گیا ہے۔

3.3.2.4 تشبیہ مجمل : کبھی کبھی وجہ شبہ بھی محذوف ہوتی ہے جیسے ''وہ عصر حاضر کا ارسطو قرار دیا جاتا ہے۔'' اس جملے میں ''وہ'' مشبہ ہے اور ''ارسطو'' مشبہ بہ، لیکن وجہ شبہ '' حکمت'' کا ذکر نہیں کیا گیا ہے۔

3.3.2.5 تشبیہ بلیغ : تشبیہ کی اس قسم میں تشبیہ میں زور پیدا کرنے کے لیے حرف تشبیہ اور وجہ تشبیہ دونوں کو حذف کر دیا جائے گا۔ ایسا کسی بیان میں مزید زور پیدا کرنے کے لیے کیا جاتا ہے۔ جیسے ''محبت زندگی ہے۔''

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ ''تشبیہ'' کس زبان کا لفظ ہے؟

2۔ ''تشبیہ'' کے کتنے ارکان ہیں؟

3.4 استعارہ

1۔''استعارہ (ع) اسم مذکر، لغوی معنی مانگ لینا، علم زبان کی اصطلاح میں مجاز کی ایک قسم ہے یعنی جب مضاف الیہ کو مضاف سے کچھ تشبیہ کا لگاؤ ہو تو اس مضاف کو استعارہ کہتے ہیں۔ جیسے لعل لب اور سرو قد، یہاں لب کا لعل سے اور سرو کا قد سے استعارہ ہے۔ اگر مشبہ کو چھوڑ کر مشبہ بہ کا ذکر کر کے مشبہ سے مراد لیں تو لعل بمعنی لب اور سرو بمعنی قد ہوگا۔ اس صورت میں استعارے کی پوری پوری تعریف صادق آئے گی۔''

(فرہنگ آصفیہ، جلد اول، صفحہ 170)

2۔''استعارہ (ع بالکسر و کسر سوم ا۔ کسی چیز کا عاریۃً مانگنا ۲۔ علم بیان کی اصطلاح میں حقیقی اور مجازی معنوں کے درمیان تشبیہ کا علاقہ ہونا۔ یعنی حقیقی معنوں کا لباس عاریۃً مانگ کر مجازی معنوں کو پہنانا) مذکر، اردو میں بیشتر دوسرے معنی میں مستعمل ہے۔''

(نور اللغات، جلد اول، صفحہ 334)

اوپر کی تعریفوں سے معلوم ہوتا ہے کہ استعارہ سے مراد وہ صورت ہے جب ''مشبہ بہ'' کو عین ''مشبہ'' قرار دیا جاتا ہے۔ مثلاً اگر یہ کہا جائے کہ ''احمد شیر کی طرح بہادر ہے'' تو یہ تشبیہ ہے، لیکن اگر ہم یہ کہیں کہ ''احمد شیر ہے۔'' تو یہ استعارہ ہے کیونکہ یہاں مشبہ بہ ''شیر'' کو مشبہ ''احمد'' قرار دیا گیا ہے۔ آپ اسے اس طرح بھی سمجھ سکتے ہیں کہ جب حقیقی اور مجازی معنوں میں تشبیہ کا علاقہ ہو تو ایسے مجاز کو استعارہ کہتے ہیں۔ ایک مثال اور دیکھئے، مرزا دبیر کا مصرعہ ہے:

کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے

اس مصرعہ میں دبیر نے حضرت علی کرم اللہ وجہہ کے صاحب زادے حضرت عباس کی میدان جنگ میں آمد کا بیان کیا ہے۔ حضرت عباس بے پناہ شجیع و بہادر تھے، اسی رعایت سے شاعر نے انہیں شیر کہا ہے۔ یہاں بھی استعارتاً مشبہ بہ ''شیر'' کو مشبہ ''حضرت عباس'' قرار دیا گیا ہے۔ استعارے کے ضمن میں یہ بات ضرور یاد رکھنی چاہیے کہ استعارے کی صورت میں مشبہ کی جگہ جو لفظ استعمال کیا جاتا ہے وہ ''مستعار لہ'' کہلاتا ہے۔ اسی طرح مشبہ بہ کو ''مستعار منہ'' اور وجہ شبہ کو ''وجہ جامع'' کہتے ہیں۔ استعارے کی چند اور مثالیں ملاحظہ ہوں ؎

اسے تشبیہ کا دوں آسرا کیا وہ خود اک چاند ہے پھر چاند سا کیا

اس شعر میں مستعار لہ محبوب ہے، مستعار منہ چاند اور وجہ جامع خوب صورتی ہے۔ دوسرا شعر ؎

کیوں سنے عرض مضطرب مومن صنم آخر خدا نہیں ہوتا

اس شعر میں مستعار لہ محبوب، مستعار منہ صنم اور وجہ جامع بے حسی و سنگ دلی ہے۔ ایک اور شعر دیکھئے ؎

پلکوں پہ مچل رہے ہیں انجم کس چاند سے آنکھ جا لڑی ہے

اس شعر میں مستعار لہ محبوب یا آنسو، مستعار منہ چاند یا انجم اور وجہ جامع محبوب کا حسن یا آنسوؤں کا چمکنا ہے۔ اب ہم استعارے کی مختلف اقسام سے واقفیت حاصل کریں گے۔ استعارے کو درج ذیل سات حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:

3.4.1 وفاقیہ؛

جب مستعار منہ اور مستعار الہٗ دونوں ایک جگہ جمع ہوں جیسے یہ شعر:

یہ سنتے ہی تھرا گیا گلہ سارا　　کہ راعی نے للکار کر جب پکارا

مندرجہ بالا شعر میں پیغمبر کا استعارہ راعی سے کیا ہے اور ایک ہی شخص میں پیغمبر اور راعی کا جمع ہونا ممکن ہے۔ یہاں راعی سے مراد آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کی ذات مبارک ہے۔ بچپن میں آپ نے اپنی دایہ جناب حلیمہ سعدیہ کی بکریاں بھی چرائی تھیں۔ اسی رعایت سے شاعر نے آپ صلی اللہ علیہ وسلم کو راعی کہا ہے۔ جس طرح ایک راعی ادھر ادھر بھاگتی اپنی بھیڑوں کو آواز دے دے کر ایک جگہ جمع کرتا ہے اور پھر انہیں راستے پر لے آتا ہے، اسی طرح خدا کا پیغمبر بھی اپنی منتشر اور بے راہ قوم کو تلقین و تربیت اور رہ نمائی کے ذریعے نیکی اور بھلائی کی راہ پر لے آتا ہے۔

3.4.2 عنادیہ :

جب مستعار لہٗ اور مستعار منہ کا ایک جگہ جمع ہونا ممکن نہ ہو جیسے یہ شعر:

وہاں تو سیم و زر ان کی نظر میں خاک نہیں　　یہاں ہم ایسے تونگر کہ گھر میں خاک نہیں

اس شعر میں مفلس کو تونگر سے استعارہ کیا ہے۔ یہاں ''مفلس'' کی حیثیت مستعار لہٗ کی ہے جب کہ ''تونگر'' مستعار منہ ہے۔ ظاہر ہے کہ مفلس و تونگر کا ایک ہی جگہ جمع ہونا ممکن نہیں ہے۔

3.4.3 مطلقہ :

جب مستعار لہٗ اور مستعار منہ کی صفات اور مناسبات میں سے کسی کا ذکر نہ ہو۔ مثال کے طور پر میر انیس کا یہ شعر دیکھئے:

بڑھتے تو کبھی صورت شمشیر نہ رکتے　　غصے میں کسی طور سے وہ شیر نہ رکتے

شاعر نے شمشیر یعنی تلوار کی صفت ''تیزی'' اور شیر کی صفت ''بہادری'' کا ذکر نہیں کیا ہے جب کہ یہی وہ دو صفات و مناسبات ہیں جو مستعار لہٗ اور مستعار منہ دونوں میں موجود ہیں، لیکن شعر میں دونوں کا ذکر نہیں کیا گیا ہے۔

3.4.4 مجردہ :

جب صرف مستعار لہٗ کے مناسبات کا ذکر ہو۔ جیسے

اقرار ہے صاف آپ کے انکار سے ظاہر　　ہے مستی شب نرگس مئے خوار سے ظاہر

اس شعر میں شاعر نے آنکھ کا استعارہ نرگس سے کیا ہے اور پھر آنکھ کی رعایت سے اس کے مناسبات ''مستی و مئے خواری'' کا ذکر کیا ہے، اس لیے یہاں استعارہ مجردہ ہے۔

3.4.5 مرشحہ :

جب صرف مستعار منہ کی صفات اور مناسبات کا ذکر ہو۔ جیسے یہ شعر

نانا سے چھٹے قبر حسن چھوڑ کے آئے　　اس دشت کے کانٹوں میں چمن چھوڑ کے آئے

اس شعر میں اس واقعہ کا ذکر ہے جب حضرت امام حسین مدینہ سے کربلا کے لیے روانہ ہوئے اور رخصت سے پہلے اپنے نانا یعنی رسول اللہ صلی علیہ وسلم اور اپنے بڑے بھائی سیدنا امام حسن مجتبیٰ کی قبر مبارک پر حاضری دی۔ شاعر نے چمن کا استعارہ وطن کے لیے کیا ہے۔ دشت اور

کانٹوں کا ذکر ''وطن''یعنی مستعار منہ کی مناسبت سے کیا گیا ہے۔

3.4.6 تصریحہ :

جب صرف مستعار منہ کا ذکر کریں اور مستعار لہٗ محذوف ہو تو اس کو استعارہ تصریحہ یا استعارہ بالتصریح کہا جائے گا۔ مثال ملاحظہ ہو:

آفتاب روز مشتاقاں ہو یارب جلوہ گر   شام تنہائی بسر ہوتی ہے کیونکر دیکھیے

اس شعر میں معشوق مستعار لہ ہے، آفتاب مستعار منہ ہے اور جلوہ گری وجہ جامع ہے۔ شعر میں معشوق یعنی مستعار لہ کا ذکر نہیں بلکہ اس کی جگہ مستعار منہ یعنی آفتاب کا ذکر کیا گیا ہے۔ اب چونکہ مستعار لہ یعنی معشوق محذوف ہے اس لیے استعارے کی اس قسم کو استعارہ بالتصریح کہا جائے گا۔

3.4.7 بالکنایہ وتخیلہ :

جب صرف مستعار لہٗ کا ذکر کیا جائے اور مستعار منہ محذوف ہو تو ایسی صورت کو استعارہ بالکنایہ کہا جاتا ہے، لیکن اس عمل کے لیے کوئی قاعدہ اختیار کیا جانا ضروری ہے۔ اور وہ قاعدہ یہ ہے کہ مستعار منہ کے مناسبات ولوازمات کو برتا جائے جنہیں استعارہ تخیلہ کہا جاتا ہے۔ ایک مثال ملاحظہ ہو:

نرگس کی کھلی نہ آنکھ یک چند   سوسن کی زباں خدا نے کی بند

مندرجہ بالا شعر میں نرگس کو دیکھنے والے شخص سے اور سوسن کو بولنے والے شخص سے استعارہ کیا ہے۔ آنکھ اور زبان دونوں کے لوازم مستعار لہٗ کے لیے بیان کیے ہیں اور یہی استعارہ بالکنایہ وتخیلہ ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ ''استعارہ'' اصلاً کس زبان کا لفظ ہے؟

2۔ استعارے کی کتنی اقسام ہیں؟

3.5 کنایہ

1۔'' (ع) اسم مذکر ا۔ رمز، ایما، اشارہ، مبہم بات، ۲۔ منشا، مراد، مقصد ۳۔ استعارہ، مجاز ۴۔ صرف: جب کوئی مطلب اختصاراً یا بغرض عدم اظہار ایک یا دو لفظوں میں ادا کیا جائے تو وہ لفظ اسمائے کنایہ کہلاتے ہیں جیسے یوں کیا، ووں کیا، اس طرح بھی سمجھایا اس طرح بھی سمجھایا وغیرہ۔'' (فرہنگ آصفیہ، جلد دوم، صفحہ 1657)

2۔'' کنایت۔ کنایہ۔ عربی میں کنایت تھا، فارسیوں نے کنایہ کرلیا۔ پہلا مونث، دوسرا مذکر' اشارہ، پوشیدہ بات، مبہم بات (اصطلاح علم بیان: دیکھو استعارہ بالکنایہ، اشارے سے کنایہ سے کہنا۔'' (نور اللغات، جلد چہارم، صفحہ 146)

کنایہ سے مراد ہے مبہم بات یعنی ایسی بات یا قول جو واضح نہ ہو۔ کنایہ میں لفظ کے لغوی اور لازمی دونوں معنی مراد لیے جا سکتے ہیں۔ جیسے آنسو کو آنکھ کا پانی کہیں۔ آنسو آنکھ کا پانی ہی ہوتا ہے۔ ایک مثال اور دیکھیے ۔

اس چمن میں طائر کم پر اگر میں ہوں تو کیا   دور ہے صیاد ابھی اور آشیاں نزدیک ہے

یہاں کم پر سے مراد کم اڑ سکنے سے ہے، لیکن پروں کی تعداد کا کم ہونا بھی مراد لیں تو جائز ہوگا۔ کنایہ تین طرح کا ہوتا ہے:

(1) مطلوب موصوف   (2) مطلوب صفت   (3) مطلوب صفت وموصوف

3.5.1 مطلوب موصوف :

جب کنایہ سے ذات موصوف مراد ہوتو وہ کنایہ مطلوب موصوف ہے۔اس کی دو قسمیں ہیں۔

3.5.1.1 کنایہ قریب :

اگر کسی خاص موصوف کی صفت کو بول کر اس سے موصوف مراد ہوتو اس کو کنایہ قریب کہتے ہیں۔جیسے یہ مصرعہ

دیکھے تو غش کرے ارنی گوئے اوج طور

یہاں ''ارنی گوئے اوج طور'' یعنی کوہ طور کی چوٹی پر خدا سے ہم کلام ہونے والا۔اس سے مراد حضرت موسیٰ کی ذات ہے۔ایک اور مثال ملاحظہ ہو۔

غیرت ماہ کہے خسروانجم مجھ کو   نام کو داغ ہوں کیا جانتے ہو تم مجھ کو

اس شعر میں سورج کو ''خسروانجم'' یعنی ستاروں کا بادشاہ کہہ کر کنایہ کیا ہے۔اسی طرح ''آب آتشیں'' یا ''آتش سیال'' کہہ کر شراب کو اور ''جلاد فلک'' کہہ کر مریخ کو مراد لیتے ہیں۔

3.5.1.2 کنایہ بعید:

اگر بحیثیت مجموعی چند اوصاف سے کوئی ایک موصوف مراد ہوتو ایسی صورت کو ''کنایہ بعید'' کہتے ہیں۔جیسے

ساقی وہ دے ہمیں کہ ہوں جس سے سب بہم   عقل میں آب وآتش و خورشید ایک جا

اس شعر میں شراب کو آب، آتش اور خورشید قرار دیا ہے۔اس طرح یہاں تین صفات سے محض ایک موصوف مراد ہے،اس لیے یہ کنایہ بعید کہا جائے گا۔

3.5.2 مطلوب صفت: جب کنایہ سے محض صفت مطلوب ہوتو اس کو ''کنایہ مطلوب صفت'' کہتے ہیں۔اس کی تین قسمیں ہیں۔

3.5.2.1 ایما واشارہ :

اگر لازم بول کر صفت مقصودہ جلد سمجھ میں آ جائے تو اسے ''ایما واشارہ'' قرار دیا جائے گا۔جیسے

کیا ہم نے لے لیا تھا الجھتا جو کوئی خار   جوں گل ہم اس جہاں سے دامن کشاں چلے

''دامن کشاں'' سے دامن بچاتے ہوئے گزرنا فوراً سمجھ میں آ جاتا ہے۔کوئی ابہام پیدا نہیں ہوتا،ایک اور مثال دیکھئے

دامن سنبھال۔باندھ کمر۔آستیں چڑھا

''دامن سنبھال''،''باندھ کمر''،''آستیں چڑھا'' ان تینوں آمادہ اور تیار ہونا مراد ہے جو فوراً سمجھ میں آ جاتا ہے۔

3.5.2.2 رمز :

اس میں بھی لازم بول کر ملزوم صفت ہی مراد لی جاتی ہے،لیکن اس کو سمجھنے میں کسی قدر تامل اور غور کرنے کی ضرورت پیش آتی ہے۔اس کے علاوہ کنایہ درمیانی واسطہ بھی رکھتا ہو جیسے لمبے قد والا کہہ کر کوئی احمق شخص مراد لیا جائے کیونکہ کہا جاتا ہے کہ لمبے آدمی کی عقل گھٹنوں میں ہوتی ہے۔مثال ملاحظہ ہو؛

خاک اڑتی تھی منہ پرحرم شیرخدا کے　　　تھا چیں بہ جبیں فرش بھی جھونکوں سے ہوا کے

فرش کا ''چیں بہ جبیں'' ہونا کنایہ ہے سمٹ جانے سے۔ایک اور مثال دیکھیے :

ہمارے جامعہ کہن سے مے کی بونہ گئی

پرانے لباس سے شراب کی بونہ جانا کنایہ ہے بڑھاپے تک شراب نوشی کا۔درج ذیل شعر بھی رمز کی اچھی مثال ہے۔

ہونٹوں پہ تھے دانت سرپہ تھے ہاتھ　　　سر سے جو ہٹے جگر پہ تھے ہاتھ

ہونٹوں کو دانت سے دبانا نیز سر اور جگر پر ہاتھ رکھنا کنایہ ہے بے حد پچھتانے اور رنجیدہ ہونے کا۔

3.5.2.3 تلویح :

یہ کنایہ کی وہ صورت ہے جب لازم سے ملزوم مراد لینے تک کئی واسطے ہوں اور کسی ایک لازم سے جو ملزوم مطلوب ہو وہ درمیان میں کئی واسطے رکھتا ہو۔مثال کے طور پر اگر یہ کہا جائے کہ

''حضرت نظام الدین اولیاء کے گھر سے روز آنہ کئی ٹوکرے پیاز کے چھلکے باہر پھینکے جاتے تھے۔''

مندرجہ بالا عبارت سے درج ذیل نتائج اخذ کیے جاسکتے ہیں۔ پہلا یہ کہ حضرت کے یہاں پیاز بہت کھائی جاتی تھی۔دوسرا یہ کہ ان کے یہاں کھانا کافی مقدار میں پکتا تھا۔تیسرا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ لوگوں کی کثیر تعداد ان کے یہاں کھانا کھاتی تھی۔آخری اور لازمی نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ حضرت نظام الدین اولیاء بے حد سخی تھے۔اس طرح کثیر تعداد میں پیاز کا خرچ اور حضرت نظام الدین اولیاء کے سخی ومہماں نواز ہونے کے درمیان کئی واسطے موجود ہیں اس لیے یہ کنایہ کی تلویحی صورت ہے۔ایک مثال اور ملاحظہ ہو۔

کیا ہو بیان داد ودہش ایسے شخص کا　　　بندھواتا ہو جو توڑوں کا منہ کچے سوت سے

اس شعر میں بھی سخاوت کے کئی لوازمات بیان ہوئے ہیں۔کچے سوت سے تھیلیوں کے منہ باندھنا پہلا درجہ،منہ کچے سوت سے اس لیے باندھنا کہ کھولنے میں زیادہ وقت نہ لگے اور دقت نہ ہو۔تھیلیوں کے منہ کھلنے میں زیادہ وقت اس لیے نہ لگے کہ حاجت مند کی ضرورت بغیر کسی تاخیر کے پوری کی جاسکے۔آخری اور لازمی نتیجہ یہ کہ شخص مذکور بے انتہا سخی ہے۔

3.5.3 مطلوب صفت وموصوف ؛

کنایہ کی ایک صورت یہ بھی ہوتی ہے کہ کبھی موصوف کے لیے صفت کا اثبات کیا جاتا ہے اور کبھی موصوف سے صفت کی نفی بھی مقصود ہوتی ہے۔پہلے دیکھیے موصوف کے لیے صفت کے اثبات کی ایک مثال۔

عشق کے ہیں مقام سخت کڑے　　　تجھ کو بھرنے پڑیں گے کچے گھڑے

کچے گھڑے بھرنے سے مراد ہے انتہائی مشکل کام انجام دینا چونکہ کچے گھڑے میں پانی بھرنا انتہائی مشکل بلکہ تقریباً ناممکن ہے۔اس شعر میں یہ صفت عشق کی قرار دی گئی ہے یعنی ''کارمحال'' انجام دینا صفت ہے اور اس صفت کا حامل یعنی موصوف عشق ہے۔اس طرح یہ موصوف کے لیے صفت کا اثبات ہے۔اب موصوف سے صفت کی نفی کی بھی ایک مثال ملاحظہ ہو۔

غرض عیب کیجیے بیاں اپنے کیا کیا　　　کہ بگڑا ہوا یاں ہے آوے کا آوا

آوے کا آوا بگڑنا یعنی کسی کام کا بھی درست نہ ہونا۔اس شعر میں آوے کا آوا بگڑنے سے مراد ہے شاعر (متکلم) میں کسی بھی خوبی کا نہ پایا جانا۔اس طرح یہاں موصوف کے لیے صفت کی نفی پائی جاتی ہے۔

کنایہ کی مندرجہ بالا تین اقسام کے علاوہ ایک اور قسم بھی ہے جسے ''تعریض'' کہا جاتا ہے۔جب کنایہ موصوف کے ذکر سے خالی ہو تو اسے ''تعریض'' کہتے ہیں۔درج ذیل شعر ''تعریض'' کی ایک اچھی مثال ہے ۔

وہ حسن کی دنیا ہے جل جاؤ کہ مر جاؤ　　　واں کس کو ہے پروائے بربادیِ پروانہ

یہاں ''حسن کی دنیا'' سے مراد محبوب ہے،جس کا ذکر نہیں کیا گیا۔دوسرے مصرعہ میں بھی ''کس کو'' سے مراد بھی محبوب ہے،لیکن اس کا ذکر نہیں ۔اس طرح اس شعر میں ''تعریض'' پائی جاتی ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔　کنایہ کے لیے عربی زبان میں اصلاً کیا لفظ ہے؟

2۔　''کنایہ قریب''،کس کی ایک قسم ہے؟

3.6 مجاز مرسل

1۔''(ع) اسم مذکر۔علم بیان میں اس مجاز یا صنعت بیانیہ سے مراد ہے،جس میں سبب سے مسبب،ظرف سے مظروف،کل سے جزو، لازم سے ملزوم ،ذکر سے صاحب ذکر مراد لے سکتے ہیں۔'' (فرہنگ آصفیہ، جلد سوم، 2047)

2۔''مجاز (ع) لغوی معنی راہ،ا۔مذکر۔حقیقت کے برعکس،جو حقیقت نہ ہو۲۔وہ کلمہ جو اپنے حقیقی معنی کے خلاف مستعمل ہو مگر اس کے حقیقی معنی متروک نہ ہو گئے ہوں۔مجاز مرسل (ف) مذکر علم بیان میں اس مجاز سے مراد ہے، جس میں سبب سے مسبب،ظرف سے مظروف،کل سے جزو وغیرہ مراد لے سکتے ہیں۔مجازی اور حقیقی معنی میں تشبیہ کا علاقہ ہے تو استعارہ کہیں گے اور اگر تشبیہ کے سوا کوئی اور علاقہ ہو تو مجاز مرسل۔'' (نوراللغات،جلد چہارم،صفحہ 495)

مندرجہ بالا تعریفات کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ جب کسی لفظ کو حقیقی معنی کے علاوہ مجازی معنی میں استعمال کیا جائے اور حقیقی ومجازی معنوں میں تشبیہ کے علاوہ کوئی اور تعلق ہو تو اسے ''مجاز مرسل'' کہتے ہیں۔تشبیہ کے علاوہ کسی بھی لفظ کے حقیقی ومجازی معنوں میں جو دوسرے علاقے ہو سکتے ہیں وہ درج ذیل ہیں:

3.6.1 جزو اور کل کا علاقہ؛

اگر کسی ایک لفظ کو بطور جزو بول کر کل مراد لیا جائے تو یہاں پر جزو وکل کا علاقہ پایہ جائے گا۔ ایک مثال ملاحظہ ہو ۔

طول وعرض اتنا نہ دے تو آشیاں کو عندلیب　　　مشت پر کے واسطے کافی ہے مشت خار وخس

اس شعر میں جزو یعنی ''مشت پر'' سے مراد کل یعنی عندلیب (بلبل) کا پورا جسم ہے۔اس طرح جزو کہہ کر کل مراد لیا گیا ہے۔

3.6.2 سبب اور نتیجہ کا تعلق؛

جب سبب کا ذکر کر کے مسبب یعنی نتیجہ مراد لیا جائے مثلاً یہ کہا جائے کہ فلاں کا کام میرے ہاتھ میں ہے۔ یہاں ہاتھ میں ہونے سے مراد اختیار میں ہونا ہے کیونکہ اختیار و قابو کو ظاہر کرنے والے اکثر افعال ہاتھ سے ہی انجام پاتے ہیں جیسے کسی کو مارنا یا کسی کے خلاف تحریری کارروائی کرنا وغیرہ۔ سبب اور نتیجے کے تعلق کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو۔

عاشق بے دل ترا یاں تک تو جی سے سیر تھا　　زندگی کا اس کو جو دم تھا دم شمشیر تھا

اس شعر میں سیر ہونے سے مراد بیزار ہو جانا ہے۔ یعنی سیری یا آسودگی بیزاری کا سبب ہے۔ اس طرح سیری اور بیزاری میں سبب اور نتیجہ کا تعلق پایا جاتا ہے۔

3.6.3 ظرف اور مظروف کا لگاؤ؛

یعنی ظرف بول کر مظروف مراد لیا جائے مثلاً ہم یہ کہیں کہ مجھے بھی ایک گلاس دینا۔ اب یہاں گلاس یعنی ظرف مطلوب نہیں ہے بلکہ اس گلاس میں جو پانی (مظروف) ہے وہ مطلوب ہے۔ ایک اور مثال دیکھئے

ہو شوق پرخلوص تو مانع نہیں حدود　　دریا رواں دواں ہے کناروں کے باوجود

دریا محض ظرف ہے اصلاً پانی (مظروف) رواں دواں ہے۔ یہی ظرف اور مظروف کا تعلق ہے۔

3.6.4 حال اور ماضی کا علاقہ؛

اگر کسی موجودہ شئے کا نام گذشتہ زمانے کے لحاظ سے لیا جائے تو یہ تعلق ماضی وحال کا علاقہ قرار پائے گا۔ جیسے یہ شعر دیکھیے:

اطاعت اور خداوندی کی جب نسبت بہم ٹھہری　　تو اس ناچیز مشت خاک کا پھر امتحاں کیوں ہو

انسان مٹی کا پتلا ہے یعنی اللہ نے اسے مٹی سے بنایا ہے اس طرح مشت خاک ہونا اس کا ماضی ہے، لیکن ''اس ناچیز'' سے مراد زمانۂ حال میں وہ خود ہے۔ اس طرح یہاں حال اور ماضی کا علاقہ ہے۔

3.6.5 حال اور مستقبل کا تعلق؛

کسی موجودہ شئے کو اس کی آئندہ یعنی آگے آنے والی صورت یا حالت کی رعایت سے پکارنا مثال کے طور پر علم دین حاصل کرنے والے کسی طالب علم کو مولوی صاحب کہہ کر مخاطب کرنا حالانکہ اس نے ابھی مولوی کی سند حاصل نہیں کی ہے۔ مثلاً یہ شعر۔

بیزار ہیں سب ایک بھی شفقت نہیں کرتا　　سچ ہے کوئی مردے سے محبت نہیں کرتا

متکلم سے کوئی بھی شفقت و محبت کا معاملہ نہیں رکھتا، چونکہ اسے اب اپنی زندگی سے کوئی امید نہیں ہے اس لیے وہ خود کو مردہ تصور کرتے ہوئے یہ شکوہ کر رہا ہے کہ مردے سے بھلا کون محبت کرے گا یا انسیت رکھے گا۔ ظاہر ہے کہ اس کا مرجانا مستقبل میں ہی متوقع ہوسکتا ہے۔

3.6.6 اصل شئے اور آلہ کا تعلق؛

جب کسی شئے کی جگہ اس آلہ کا بیان ہو جس سے وہ شئے عملی صورت لے مثلاً ''زبان'' کا ذکر کر کے ''بات'' مراد لینا۔ ظاہر ہے کہ زبان بات کرنے کے آلے یا عضو کی حیثیت رکھتی ہے۔ مثال ملاحظہ ہو

رزق مل جائے گا اے سائل یہ بے جا ہے سوال　　دیکھ لے بے شیر طفل بے زباں رہتا نہیں

اب یہاں بچے کے بے زباں ہونے سے مراد یہ نہیں ہے کہ اس کے منہ میں زبان نہیں ہے بلکہ ابھی وہ بات نہیں کرسکتا۔

3.6.7 مقید اور مطلق کا لگاؤ:

کسی خاص شئے کے لیے مقرر یا مقید لفظ بول کر کوئی عام معنی مراد لینا مثال کے طور پر یہ شعر دیکھیے :

نگاہ ناز میں رحم اور قتل دونوں تھے　　　　شہید اس کا جیا گر نہیں مرا بھی نہیں

محبوب کی نگاہ ناز سے گھائل ہو کر مرنے والا مقتول ہوگا، لیکن شاعر نے اس کی جگہ لفظ ''شہید'' کو برتا ہے جو مقتول کی ایک خاص قسم ہے۔یعنی مقتول عام قتل کیے جانے والے کو کہتے ہیں جب کہ شہید کسی خاص مقصد کے لیے جان دیتا ہے یا اس کی جان لی جاتی ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ ''مجاز مرسل'' کسے کہتے ہیں؟

2۔ ظرف اور مظروف سے کیا مراد ہے؟

3.7 اکتسابی نتائج

☆ ''علم بیان'' سے مراد وہ علم ہے جو ہم کو یہ سکھاتا ہے کہ ہم ایک ہی مضمون اور مطلب کو مختلف اور زیادہ واضح طریقوں سے کس طرح ادا کرسکیں۔

☆ علم بیان سے ہم کسی بھی لفظ کے حقیقی یا مجازی معنی سے واقف ہوتے ہیں اور انہیں فنکارانہ طور پر استعمال کرنا سیکھتے ہیں۔

☆ لفظ کے حقیقی معنی سے مراد یہ ہے کہ وہ اصل معنی میں اس کا استعمال کیا جائے۔جیسے ''شیر آرہا ہے'' کہا جائے اور مراد اصل شیر ہی ہو۔

☆ لفظ کے مجازی معنی مراد لینے کا مطلب ہے کہ اگر یہ کہا جائے کہ ''شیر آرہا ہے'' تو یہ کسی بہادر اور طاقت ور شخص کے آنے کی خبر ہو۔

☆ مجازی نقطہ نظر سے الفاظ کے استعمال کی چار اہم صورتیں ہیں تشبیہ، استعارہ، کنایہ اور مجاز مرسل۔

☆ کسی ایک شئے یا شخص کو کسی دوسری شے یا شخص سے کسی مماثلت کی بناء پر ہم پلہ یا اسی کے مانند قرار دینا تشبیہ کہلاتا ہے۔

☆ تشبیہ کے تین ارکان ہوتے ہیں۔مشبہ، مشبہ بہ اور وجہ شبہ۔

☆ جس شے یا شخص کو تشبیہ دی جاتی ہے اسے ''مشبہ'' کہتے ہیں۔

☆ جس شے یا شخص سے تشبیہ دی جائے اسے ''مشبہ بہ'' کہتے ہیں۔

☆ جس مماثلت کی بناء پر تشبیہ دی جائے اسے ''وجہ شبہ'' کہتے ہیں۔

☆ ارکان تشبیہ میں حذف و اضافے کے لحاظ سے تشبیہ کی درج ذیل اقسام قرار دی جاتی ہیں۔تشبیہ مرسل، تشبیہ موکد، تشبیہ مفصل، تشبیہ مجمل، تشبیہ بلیغ۔

☆ استعارہ سے مراد وہ صورت ہے جب ''مشبہ بہ'' کو عین ''مشبہ'' قرار دیا جاتا ہے۔مثلاً اگر ہم یہ کہیں کہ ''احمد شیر ہے۔'' تو یہ استعارہ ہے۔

☆ استعارے کو درج ذیل سات حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے: وفاقیہ، عنادیہ، مطلقہ، مجردہ، مرشحہ، تصریحیہ، بالکنایہ و تخیلہ۔

☆ کنایہ میں لفظ کے لغوی اور لازمی دونوں معنی مراد لیے جاسکتے ہیں۔جیسے آنسو کو آنکھ کا پانی کہیں۔آنسو آنکھ کا پانی ہی ہوتا ہے۔

☆ کنایہ تین طرح کا ہوتا ہے۔ پہلا مطلوب موصوف، دوسرا مطلوب صفت اور تیسرا مطلوب صفت وموصوف۔

☆ جب کنایہ سے ذات موصوف مراد ہوتو وہ کنایہ مطلوب موصوف ہے۔اس کی دو قسمیں ہیں۔ایک کنایہ قریب دوسری کنایہ بعید۔

☆ جب کنایہ سے محض صفت مطلوب ہوتو اس کو ''کنایہ مطلوب صفت'' کہتے ہیں۔

☆ کنایہ مطلوب صفت کی تین قسمیں ہیں۔پہلی ایماواشارہ، دوسری رمزاور تیسری تلویح۔

☆ کنایہ مطلوب صفت وموصوف میں کبھی موصوف کے لیے صفت کا اثبات کیا جاتا ہے اور کبھی موصوف سے صفت کی نفی بھی مقصود ہوتی ہے۔

☆ کنایہ کی ایک اور قسم بھی ہے جسے ''تعریض'' کہا جاتا ہے۔جب کنایہ موصوف کے ذکر سے خالی ہوتو اسے ''تعریض'' کہتے ہیں۔

☆ جب کسی لفظ کو حقیقی کے علاوہ مجازی معنی میں استعمال کیا جائے اور حقیقی ومجازی معنوں میں تشبیہ کے علاوہ کوئی اور تعلق ہوتو اسے ''مجازمرسل'' کہتے ہیں۔

☆ مجازمرسل کی اقسام: جزواورکل کا علاقہ، سبب اور نتیجہ کا تعلق، ظرف اور مظروف کا لگاؤ، حال اور ماضی کا علاقہ، حال اور مستقبل کا تعلق، اصل شئے اور آلہ کا تعلق اور مقید ومطلق کا تعلق۔

3.8 کلیدی الفاظ

الفاظ	معانی	الفاظ	معانی
موکد	تاکید کرنے والا	شجیع	شجاعت کا حامل، بہادر
مفصل	تفصیل کا حامل	رن	میدان جنگ
مجمل	مختصر، خلاصہ	راعی	نگہبان، چرواہا، مویشی چرانے والا
بلیغ	بلاغت کا حامل	نرگس	انسانی آنکھ سے مشابہ ایک پھول
تعریفات	تعریف کی جمع	سوسن	ایک پھول جس کی پتیوں کو زبان سے تشبیہ دی جاتی ہے۔
فصیح	فصاحت کا حامل	مبہم	جو واضح نہ ہو، گول مول، مشکوک
تنوع	الگ الگ طرح کا	مریخ	نظام شمسی کا ایک سیارہ (venus)
مجاز	حقیقت کے برعکس، جو حقیقی نہ ہو	کارمحال	مشکل کام
مماثلت	شباہت، یکسانیت	جزو	ٹکڑا، کسی بڑی شئے کا ایک چھوٹا حصہ

3.9 نمونۂ امتحانی سوالات

3.9.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ تشبیہ کس زبان کا لفظ ہے؟

2۔ تشبیہ کے کتنے ارکان ہوتے ہیں؟

3۔ لفظ ''کنایہ مذکر ہے یا مونث؟

4۔ استعارے کی کتنی اقسام بیان کی جاتی ہیں؟

5۔ الفاظ کے استعمال کی کل کتنی صورتیں ہیں؟

6۔ ''خسرو انجم سے کیا مراد ہے؟

7۔ ''جلا دفلک'' کس سیارے کو کہا جاتا ہے؟

8۔ ''احمد شیر ہے۔'' یہ استعارہ ہے یا تشبیہ؟

9۔ ''تعریض'' کا تعلق کنایہ سے ہے یا مجاز مرسل سے؟

10۔ ''آتش سیال'' سے کیا مراد ہے؟

3.9.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات ؛

1۔ تشبیہ کسے کہتے ہیں؟

2۔ استعارہ کسے کہتے ہیں؟

3۔ کنایہ کسے کہتے ہیں؟

4۔ مجاز مرسل کسے کہتے ہیں؟

5۔ ''مستعار منہ'' سے آپ کیا سمجھتے ہیں؟

3.9.3 طویل جوابات کے حامل سوالات ؛

1۔ تشبیہ کی تعریف بیان کرتے ہوئے اس کے تینوں ارکان پر روشنی ڈالیے۔

2۔ استعارہ اور تشبیہ میں کیا فرق ہے؟ معہ امثال واضح کیجیے۔

3۔ کنایہ کی مختلف صورتیں کیا ہیں؟ تفصیل سے گفتگو کیجیے۔

3.10 مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ کتابیں

1۔ حدائق البلاغت مولانا محمد مبین

2۔ درس البلاغت شمس الرحمن فاروقی

3۔ علم البلاغت پروفیسر عبدالمجید

4۔ آئینہ بلاغت مرزا محمد عسکری

اکائی 4: تجنیس، تلمیح، مراۃ النظیر، تضاد اور حسن تعلیل

اکائی کے اجزا

4.0 تمہید

انسان اپنے جذبات واحساسات نیز افکار واحوال کا سب سے موثر اور مربوط اظہار زبان کے ذریعے ہی سے کرسکتا ہے۔ یہاں زبان سے مراد وہ مخصوص عضوِ تکلم نہیں ہے، جس سے ہم مختلف قسم کی آوازیں نکالنے پر قادر ہیں بلکہ لفظوں اور جملوں پر مشتمل وہ بامعنی ومربوط کلام ہے، جو اظہار کی دو صورتوں یعنی تحریر وتقریر سے وجود میں آتا ہے، جسے ہم بات یا سخن بھی کہتے ہیں۔ یہ بامعنی ومربوط اظہار چاہے گفتگو یا تقریر کی صورت میں ہو یا

تحریر میں۔اگراس میں الفاظ یا جملوں کی ادائیگی کے دوران وزن و بحر اور ردیف وقوافی کا خیال نہ رکھا جائے تو اسے نثر کہا جائے گا اور اگر اس میں ردیف وقوافی اور اوزان و بحور کا التزام واہتمام کیا جائے تو اسے نظم کہیں گے۔نثر کی بھی طرز ادا اور اسلوب اظہار کے لحاظ سے دو صورتیں ہیں،ایک عام نثر اور دوسری ادبی نثر۔عام نثر میں تقریر وتحریر کا مقصد صرف یہ ہوتا ہے کہ جو بات کہی یا لکھی جارہی ہے وہ اپنے تمام تر مفہوم کے ساتھ سننے یا پڑھنے والے تک پہنچ جائے۔جب کہ ادبی نثر میں محض بات کو قاری یا سامع تک پہنچانا ہی مقصد نہیں ہوتا بلکہ ادبی محاسن کے ذریعے اسے کیف وانبساط بہم پہنچانا بھی ہوتا ہے۔یہی سبب ہے کہ ادبی نثر نظم یا شاعری کی ہی طرح تشبیہ واستعارہ،صنائع لفظی ومعنوی اور تلمیح وعلائم جیسے عناصر کی حامل ہوتی ہے،لیکن نظم یعنی شاعری کے مقابلے میں نثری ادب پاروں میں ان کا التزام واہتمام کسی قدر کم ہوتا ہے۔البتہ بعض نثری تصانیف ایسی ہیں،جن کے لکھے جانے کا مقصد ہی ایک اعلیٰ ادبی نثر کا نمونہ پیش کرنا تھا۔مثال کے طور پر''فسانۂ عجائب''جس کے مصنف رجب علی بیگ سرور ہیں کہ جنھوں نے یہ کتاب میرامن کی تصنیف''باغ وبہار''کے مقابلے میں لکھی تھی اور سادہ،سلیس اور رواں نثر میں''باغ وبہار''لکھنے والے میرامن کو یہ کہہ کر طنز وتعریض کا نشانہ بنایا تھا کہ وہ ادبی نثر لکھنا کیا جانیں۔بہر حال صنائع لفظی ومعنوی کی اہمیت فن شعر گوئی کے نقطۂ نظر سے ہمیشہ رہے گی گوکہ آج کی شاعری میں ان کا التزام واہتمام نہ کے برابر کیا جارہا ہے ہاں ردیف وقوافی،اوزان وبحور اور علامت واستعارے کی اہمیت آج بھی ہے اور دورِ حاضر کے سنجیدہ شعراء آج بھی ان ادبی وشعری عناصر کو حتی المقدور اپنی شعری تخلیقات میں برتنے کی کوشش کرتے ہیں۔

یہ صحیح ہے کہ آج کی شاعری کو سامنے رکھیں تو صنائع لفظی ومعنوی کی زیادہ اہمیت نہیں ہے،لیکن ہماری قدیم شاعری کا سب سے بڑا حسن ہی یہی ہے کہ وہ اعلیٰ ادبی وشعری عناصر سے مملو ومتصف ہے۔جب ہم سوداؔ،دردؔ،میرؔ،غالبؔ،مومنؔ،انشاءؔ،مصحفیؔ،ذوقؔ،انیسؔ،دبیرؔ،ضمیرؔ،آتشؔ،اقبالؔ وغیرہ کے کلام کو پڑھتے ہیں تو ان کے کلام کے ایک بڑے حصے کی تفہیم اور اس سے کیف وانبساط حاصل کرنے سے محروم رہ جاتے ہیں اور اس محرومی کا سبب تشبیہ واستعارے،صنائع لفظی ومعنوی اور تلمیح وعلامت نگاری جیسے ادبی وشعری عناصر سے ہماری ناواقفیت ہے۔یہی وہ سبب ہے جس کی بناء پر آپ کو اس اکائی کے ذریعے چند اہم ادبی وشعری صنعتوں مثلاً تجنیس،تلمیح،مراۃ النظیر،تضاد اور حسن تعلیل سے واقف کرایا جارہا ہے۔

4.1 مقاصد

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ اس کے اہل ہوجائیں گے کہ درج ذیل سے واقف ہوجائیں

☆ علم بدیع کی تعریف اور اس کی اہم اقسام کیا ہیں؟

☆ صنعت تجنیس کی کیا تعریف ہے اور اس کی اہم خصوصیات کیا ہیں؟

☆ صنعت تلمیح کسے کہتے ہیں اور شاعری میں اس کی کیا اہمیت وافادیت ہے؟

☆ صنعت مراۃ النظیر سے کیا مراد ہے اور اس صنعت سے شعر وادب کی تزئین میں کیا کام لیا جاتا ہے؟

☆ صنعت تضاد کی تعریف کیا ہے اور شاعری میں اس کو برتنے سے شعر کی فنی ومعنوی خوبیوں میں کس طرح اضافہ ہوتا ہے؟

☆ صنعت حسن تعلیل کیا ہے۔شعر کی تاثیر میں اس کے استعمال سے کس طرح اضافہ ہوتا ہے؟

4.2 علم بدیع

لفظ ''بدیع'' عربی زبان کا لفظ ہے، جس کے معنی ہیں انوکھا، نادر، نیا، نوایجاد شئے وغیرہ۔ لفظ ''علم'' بھی عربی زبان کا ہی لفظ ہے، جس کے معنی ہیں جاننا، آگاہی، واقفیت وغیرہ۔ ان دونوں الفاظ کے مفہوم کو یکجا کرلیں تو ظاہر ہوتا ہے کہ کسی بھی کلام میں جو لفظی اور معنوی خوبیاں پائی جاتی ہیں ان کی شناخت اور پہچان جس علم سے ہوتی ہے اسے ''علم بدیع'' کہتے ہیں۔ ''حدائق البلاغت'' کے مطابق ''علم بدیع'' کی تعریف درج ذیل ہے:

''بدیع ایک علم ہے کہ اس سے چند امور ایسے معلوم ہوتے ہیں کہ وہ کلام کی خوبی کے باعث ہیں اور ان امور سے خوبی کلام کی جب ہے کہ پہلے علم معانی اور علم بیان کے قواعد سے مزین ہو چکا ہو۔''

(حدائق البلاغت از میر شمس الدین فقیر، صفحہ نمبر 64)

سحر بدایونی کے مطابق:

''علم بدیع علم محسنات کلام کا ہے جو الفاظ و معنی میں ہوتے ہیں، لیکن وہ محسنات بر سبیل استحسان ہوں نہ بر سبیل وجوب (یعنی کلام کا درست ہونا حسب قواعد علم معانی و بیان کے ضرور ہے۔ اگر صنائع بھی ہوں تو مستحسن ہوگا ورنہ کچھ مضائقہ نہیں۔''

(معیار البلاغت از سحر بدایونی، صفحہ نمبر 43)

علم بدیع کی ایک اور تعریف سجاد مرزا نے ان الفاظ میں کی ہے:

''اس علم کو جس سے تحسین و تزئین کلام کے طریقے معلوم ہوتے ہیں، علم بدیع کہتے ہیں۔''

(تسہیل البلاغت از سجاد مرزا، صفحہ نمبر 167)

علم بدیع کی ایک دوسری تعریف علامہ روحی کی تصنیف ''دبیر'' سے ملاحظہ ہو:

''علم بدیع وہ علم ہے جس سے تزئین و آرائش کلام کے اسباب و وجوہ معلوم ہوتے ہیں۔ شرط یہ ہے کہ کلام معانی و بیان کے معیار پر پورا اتر چکا ہو۔ اسباب وجوہ آرائش کو اصطلاح میں صنعت (جمع صنائع) کہتے ہیں۔ اور ان صناعات کی دو قسمیں ہیں: معنوی و لفظی۔''

(دبیر از علامہ روحی، صفحہ نمبر 282)

مندرجہ بالا تعریفات کے نتیجے میں درج ذیل نکات ''علم بدیع'' کے تعلق سے سامنے آتے ہیں۔

1۔ محاسن کلام کا علم ''علم بدیع'' کہلاتا ہے۔
2۔ یہ محاسن ''الفاظ'' اور ''معانی'' دونوں میں پیدا کیے جاتے ہیں۔
3۔ ان لفظی و معنوی محاسن کلام کے التزام و اہتمام سے قبل کلام کا معانی و بیان کے لحاظ سے درست ہونا ضروری ہے۔
4۔ تحسین و تزئین کلام کے طریقے لفظ و معانی دونوں سطحوں پر اختیار کیے جاتے ہیں۔
5۔ تزئین کلام کی ان صورتوں یا ان طریقوں کو ''صنائع'' کہا جاتا ہے۔

6۔ اگر لفظ کی سطح پر تزئین وتحسین کا طریقہ اختیار کیا جائے تو اس صورت کو ''صنائع لفظی'' کہتے ہیں۔

7۔ اگر معنی کی سطح پر تزئین وتحسین کا طریقہ اختیار کیا جائے تو اس صورت کو ''صنائع معنوی'' کہا جاتا ہے۔

''علم بدیع'' سے متعلق ان اہم نکات کو ذہن میں رکھتے ہوئے اب اس کی دو اقسام یعنی ''صنائع لفظی اور ''صنائع معنوی'' پر جنہیں عام طور پر ''صنائع'' اور ''بدائع'' کہا جاتا ہے، الگ الگ گفتگو کریں گے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ ''بدیع'' کس زبان کا لفظ ہے؟

2۔ صنائع کی دو قسمیں کیا ہیں؟

3۔ صنائع معنوی کسے کہتے ہیں؟

4۔ صنائع لفظی سے کیا مراد ہے؟

4.3 صنائع لفظی

اگر لفظ کی سطح پر تزئین وتحسین کا طریقہ اختیار کیا جائے تو اس صورت کو ''صنائع لفظی'' کہتے ہیں۔ وہ تمام صنعتیں یعنی تحسین وتزئین کلام کی وہ تمام صورتیں جو ''لفظ'' کی سطح پر اختیار کی جائیں انہیں ''صنائع لفظی'' کہا جاتا ہے۔ صنائع لفظی میں جو صنعتیں شامل ہیں ان کی تعداد خاصی ہے۔ صاحب حدائق البلاغت نے صنائع لفظی کی کل تعداد بارہ قرار دی ہے، جو اس طرح ہیں۔

1۔صنعت تجنیس 2۔صنعت ردالعجز علی الصدور 3۔صنعت لزوم مالا یلزم 4۔صنعت منقوطہ 5۔صنعت مقطع 6۔ صنعت سجع 7۔صنعت موازنہ 8۔صنعت ذوقافتین 9۔صنعت متلون 10۔صنعت تلمیح 11۔صنعت تنسیق الصفات 12۔صنعت توشیح

صنائع لفظی میں سے اس اکائی میں ہم صرف صنعت تجنیس اور تلمیح پر گفتگو کریں گے۔

4.3.1 صنعت تجنیس:

صنعت تجنیس سے مراد ایک ایسی صنعت ہے جس میں دو ایسے الفاظ کلام میں لائے جاتے ہیں جو تلفظ اور تحریر میں یکساں ہوتے ہوئے معنی کے لحاظ سے ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں جیسے ''کان''۔ اس لفظ کے دو معانی پائے جاتے ہیں ایک عضو سماعت یعنی جس سے ہم سنتے ہیں، دوسرے زمین کے اندر کا وہ حصہ جہاں معدنیات جیسے کوئلہ، سونا، چاندی، تانبہ، پیتل وغیرہ پائے جاتے ہیں اور جنہیں زمین کھود کر باہر نکالا جاتا ہے۔ صنعت تجنیس کی نو قسمیں ہیں:

1۔ تجنیس تام 2۔تجنیس مرکب 3۔تجنیس مرفو 4۔تجنیس خطی 5۔تجنیس محرف 6۔تجنیس مزیل 7۔تجنیس ناقص وزائد 8۔تجنیس مطرف 9۔تجنیس مضارع

(1) تجنیس تام :

تجنیس تام سے مراد دو ایسے الفاظ کا استعمال ہے جو نوع یا قسم میں، اعداد میں، ترتیب حروف میں اور حرکات وسکنات میں یکساں ہوں، لیکن معنی کے لحاظ سے مختلف ہوں۔ صنعت تجنیس تام کی دو قسمیں ہیں۔ 1۔ تجنیس تام مماثل، 2۔ تجنیس تام مستوفی۔

(الف) تجنیس تام مماثل: اگر کوئی بھی دو لفظ جو نوع، اعداد، ترتیب حروف اور حرکات وسکنات میں یکساں ہوں اور وہ یا تو ''اسم'' کی حیثیت رکھتے ہوں یا ''فعل'' کی یا پھر ''حرف'' کی جیسے لفظ ''گہنا''۔ اس لفظ کے ایک معنی ہیں زیور اور دوسرے معنی ہیں گرہن لگنے کے اور یہ لفظ ''اسم'' ہے۔ مثال ملاحظہ ہو

طلائی وہ بندہ پڑا کان میں زر خالص ایسا کہاں کان میں

مندرجہ بالا شعر میں لفظ ''کان'' کے دو معنی ہیں ایک عضو سماعت دوسرا معدن۔ اسی طرح لفظ ''کھلا'' جو فعل ہے اور جس کا استعمال درج ذیل مصرعوں میں اس طرح کیا گیا ہے: 1۔ کعبۂ امن واماں کا در کھلا 2۔ خسرو آفاق کے منہ پر کھلا

یہاں پہلے ''کھلا'' کے معنی کھلنے کے ہیں اور دوسرے معنی زیب دینے کے ہیں۔ اسم اور فعل کے بعد اب ایک مثال ''حرف'' کی دیکھئے:

یوسف سے عزیز کو جہاں میں قسمت نے زلیخا سے چھڑایا

اوپر درج شعر میں ''سے'' کا استعمال دو معنوں میں کیا گیا ہے، بمعنی ''ابتدا'' اور بمعنی ''مثل''

(ب) تجنیس تام مستوفی:

اگر دو الفاظ میں سے ایک اسم ہو اور دوسرا فعل یا حرف تو ایسی صورت کو تجنیس مستوفی کہا جاتا ہے جیسے

کہا دل نے مرے دیکھی جو وہ مانگ کہ ہے یہ رات آدھی کچھ دعا مانگ

لفظ ''مانگ'' پہلے مصرعے میں اسم کی حیثیت رکھتا ہے اور دوسرے مصرعے میں فعل کی اس لیے یہاں صنعت تجنیس تام مستوفی ہے۔

(2) تجنیس مرکب:

اگر دو ایسے الفاظ استعمال ہوں جن میں ایک مفرد ہو اور ایک مرکب تو ایسی صورت کو تجنیس مرکب کہتے ہیں۔ تجنیس مرکب دو طرح کی ہوتی ہے۔ 1۔ تجنیس مرکب متشابہ 2۔ تجنیس مرکب مفروق

(الف) تجنیس مرکب متشابہ: اگر دونوں لفظ بولنے میں یکساں ہوں اور ان میں سے ایک مفرد اور دوسرا مرکب ہو جیسے اس شعر میں ہے:

قاتل نے لگایا نہ کبھی زخم پہ مرہم حسرت یہ رہی جی کی جی ہی میں گئے مر ہم

پہلے مصرعے میں ''مرہم'' ایک مفرد لفظ ہے جس کے معنی ایک دوا کے ہیں جو زخموں پر لگائی جاتی ہے جب کہ دوسرے مصرعے میں ''مر ہم'' لفظ مرکب ہے یعنی ہم مر گئے۔

(ب) تجنیس مرکب مفروق: اگر مفرد اور مرکب ہم آواز الفاظ لکھنے میں یکساں نہ ہوں جیسے درج ذیل شعر میں آئے الفاظ ''کلپانا'' اور ''کل پانا''

جو یار کسی کو کلپائے گا یہ یاد رہے وہ بھی نہ کل پائے گا

یہاں ''کلپانا'' بمعنی تڑپانا اور ''کل پانا'' یعنی آرام پانا دو مختلف الفاظ ہیں۔

(3) **تجنیس مرفو** : اگر کسی مفرد لفظ کے ایک یا دو اجزاء کسی دوسرے لفظ کے ساتھ مل کر معنی دیں تو اسے تجنیس مرفو کہا جاتا ہے۔ جیسے مفرد لفظ ''پروانہ'' اور مرکب لفظ ''پروانہیں''۔ یہاں لفظ ''پروانہ'' مرکب لفظ ''پروانہیں'' میں شامل ہو کر مشابہت پیدا کر رہا ہے۔ یہ شعر دیکھیے:

پروانہ ہیں تمہارے رخ شمع ساں پہ ہم　　　پروانہیں ہے جان کے جانے کی بھی ہمیں

(4) **تجنیس خطی** : اگر دو ایسے الفاظ طرفین تجنیس کے طور پر آئیں جن میں محض نقطوں کا فرق ہو جیسے ''عرق اور غرق'' یا ''خط اور حظ''۔ شعر دیکھیے:

کہو تو کس سے میں پوچھوں نشان خانۂ دوست　　　کہ آشیانۂ عنقا ہے آستانۂ دوست

(5) **تجنیس محرف** : اگر دو الفاظ میں محض حرکت یعنی زبر، زیر یا پیش کا فرق ہو جیسے اس شعر کے مصرعۂ ثانی میں لفظ ''رَہا'' اور ''رِہا''

یہ بھی نہ پوچھا کبھی صیاد نے　　　کون رہا کون رہا ہو گیا

(6) **تجنیس مذیل** : اگر ایک لفظ کے آخر میں دوسرے لفظ سے دو یا دو سے زائد حروف ہوں تو اسے تجنیس مذیل کہتے ہیں جیسے اس شعر میں ''قلقل'' اور ''قل'' کا استعمال:

محفل میں شور قلقل مینائے مل ہوا　　　لا ساقیا شراب کہ توبہ کا قل ہوا

(7) **تجنیس ناقص وزائد**: اگر ایک لفظ میں کسی دوسرے لفظ سے محض ایک حرف زائد ہو جیسے اس شعر میں لفظ ''لقب'' اور ''طلب'':

اس نام کے اس لقب کے صدقے　　　اس نامہ کے اس طلب کے صدقے

(8) **تجنیس مطرف**: اگر دو ہم شکل الفاظ میں پہلے کے مقابلے میں دوسرے لفظ میں حرکت کے فرق کے ساتھ ایک حرف زائد ہو تو اسے تجنیس مطرف کہتے ہیں۔ جیسے اس شعر میں لفظ ''بے ریا'' اور ''بوریا'':

کیا ہی ریاضت میں وہ تھا بے ریا　　　جسم ہوا گھل کے نئے بوریا

(9) **تجنیس مضارع** : اگر دو الفاظ میں محض ایک ہی حرف مختلف ہو تو اس صورت کو تجنیس مضارع کہتے ہیں۔ جیسے درج ذیل شعر میں ''بہر'' اور ''بحر'':

ہے بحر سخن میں خامہ غواص　　　بہر گہر طلسم اخلاص

4.3.2 صنعت تلمیح:

صنعت تلمیح پر تفصیلی گفتگو کرنے سے قبل آیئے مختلف لغات میں درج اس کی تعریفات کا ایک جائزہ لیں:

1۔ ''تلمیح۔ (ع) مونث (علم بیان کی اصطلاح) کلام میں کسی قصہ کی طرف اشارہ کرنا۔''

(نور اللغات، جلد دوم، صفحہ نمبر 275)

2۔ ''تلمیح۔ ع، اسم مونث، علم بیان کی اصطلاح میں کسی قصہ وغیرہ کا کلام میں اشارہ کرنا۔''

(فرہنگ آصفیہ، جلد اول، صفحہ نمبر 628)

3۔ ''صنعت تلمیح، یہ اس طرح پر ہے کہ کلام مشعر ہو کسی واقعۂ مشہورہ پر یا ایسی چیز پر اشارہ کیا جائے کہ کتب

مستعملہ میں مذکور ہو۔''

(حدائق البلاغت از میر شمس الدین فقیر، صفحہ نمبر 102)

مندرجہ بالا تعریفات پر غور کرنے سے دو اہم نکات سامنے آتے ہیں:

1۔ کسی بھی شعری کلام میں کسی واقعہ یا قصہ کی جانب اشارہ کرنا۔

2۔ جس واقعہ یا قصہ کی جانب اشارہ کیا جائے وہ عام طور پر معروف و مشہور ہو۔

ان اہم نکات سے ہم دو نتائج اخذ کر سکتے ہیں۔ پہلا تو یہ کہ تلمیح سے مراد کسی کلام منظوم میں کوئی واقعہ یا قصہ بیان کرنا نہیں ہے بلکہ محض چند الفاظ میں کسی واقعہ یا قصہ کی جانب اشارہ کر دینا ہے۔ دوسرا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ واقعہ صحیح بھی ہو سکتا ہے اور اس کی حیثیت ایک ایسے قصے کی بھی ہو سکتی ہے جو محض فرضی ہو، لیکن معروف و مشہور اور زبان زد عام و خاص ہو۔ یعنی واقعہ یا قصہ کا معروف ہونا ضروری ہے نہ کہ حقیقی ہونا۔ تلمیح کے تعلق سے ڈاکٹر شمیم انہونوی رقم طراز ہیں:

''اہل ادب کی اصطلاح میں تلمیح اس صنعت کا نام ہے جس سے نظم یا نثر میں اشارے کے طور پر کسی افسانے، قصے، واقعے اور احادیث و آیات کا اجمالاً اس طرح ذکر کیا جائے کہ بغیر اس کو جانے ہوئے کلام کا لطف نہ حاصل ہو سکے۔ کلام میں مختصراً دو ایک لفظ کسی واقعے یا قصے کی طرف اشارے کے لیے رکھ دیے جاتے ہیں جس سے فوری طور پر کل یا جزو واقعہ کی طرف ذہن دوڑ جاتا ہے۔ اس لیے اس کا نام تلمیح رکھا گیا، جس کے معنی ہیں کسی چیز کی طرف اچٹتی ہوئی نگاہ ڈالنا۔''

(مقدمہ تلمیحات از محمود نیازی، صفحہ 11)

مندرجہ بالا تحریر سے ایک اور اہم بات یہ سامنے آتی ہے کہ صنعت تلمیح صرف کلام منظوم کا ہی وصف نہیں ہے بلکہ ادبی نثر میں بھی اس صنعت کا استعمال کیا جاتا ہے، لیکن چونکہ اختصار شاعری کی روح ہے کہ وہاں بات تفصیل سے بیان کرنے کا موقع نہیں ہوتا۔ اس لیے تلمیح کے اصل جوہر تو کلام منظوم میں ہی کھلتے ہیں۔ اسی لیے عام طور پر اس صنعت کا استعمال شاعری میں ہی کیا جاتا ہے۔ یہاں ایک بات اور عرض کرنی ضروری ہے کہ صفات ذاتی کی جانب اشارہ تلمیح نہیں ہے۔ بعض اوقات یہ بھی ہوتا ہے کہ ہم تلمیح اور استعارے میں فرق نہیں کر پاتے۔ میں نے تلمیح سے متعلق بطور مثال دیے گئے اشعار میں اکثر ایسے اشعار یا مصرعوں کو بھی شامل دیکھا ہے، جو کہ استعارے کے حامل تھے نہ کہ تلمیح کے۔ مثلاً مرزا اسلامت علی دبیر کا یہ مصرعہ

نکلا ڈکارتا ہوا ضیغم کچھار میں

یہاں میدان کربلا میں حضرت امام حسین علیہ السلام کے چھوٹے بھائی حضرت عباس کے آنے کا ذکر ہے۔ حضرت عباس اپنی بے نظیر شجاعت و بہادری کے لیے مشہور تھے۔ اسی لیے شاعر نے انہیں ''ضیغم'' یعنی شیر کہا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ استعارے کی ایک صورت ہے کیونکہ یہاں اس لفظ کے استعمال سے کسی واقعہ کی طرف توجہ نہیں جاتی۔ اس کے برعکس اگر ''سقائے سکینہ'' کی ترکیب استعمال کی جاتی تو یہ کسی حد تک تلمیح کے قریب قرار پاتی کیونکہ یہاں وہ واقعہ ذہن میں آتا ہے جب میدان کربلا میں پیاس کی شدت کے باعث حضرت امام حسین علیہ السلام کی چھوٹی بیٹی جناب سکینہ بے

حال تھیں اور حضرت عباس ان کے لیے پانی لانے نہر فرات پر گئے تھے اور یزیدی فوج کے ظالموں نے انہیں شہید کر دیا تھا۔

تلمیح کے لیے کم سے کم دو لفظ ضروری ہیں، مفرد الفاظ سے کوئی تلمیح قائم نہیں کی جا سکتی ہے۔ دو یا دو سے زائد الفاظ کے ذریعے ہی کسی واقعے کی جانب اشارہ کیا جا سکتا ہے۔ ہم زیادہ تفصیل میں چلے جائیں گے تو وہ بیان واقعہ ہو جائے گا نہ کہ تلمیح۔ اقبال کا یہ شعر دیکھیے اس میں کس قدر خوبصورتی کے ساتھ ایک مشہور واقعہ کی جانب اشارہ کیا گیا ہے، جس سے ایک عمدہ تلمیحی صورت پیدا ہو گئی ہے

کشتیِ مسکین و جانِ پاک و دیوارِ یتیم   علمِ موسیٰ بھی ہے تیرے سامنے حیرت فروش

مندرجہ بالا شعر میں تین تلمیحی تراکیب استعمال کی گئی ہیں کشتیِ مسکین، جانِ پاک اور دیوارِ یتیم۔ ان تین تراکیب کے استعمال سے ایک مشہور و معروف واقعہ قاری کی نظر کے سامنے آ جاتا ہے اور یہی تلمیح کا کمال ہے۔

تلمیح کے سلسلے میں ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا محاورات یا ضرب الامثال کو بھی تلمیح کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے کیونکہ ان کا تعلق بھی کسی نہ کسی واقعہ سے ہی ہوتا ہے۔ کہاوتیں یا ضرب الامثال تو عام طور پر کسی نہ کسی واقعے سے ہی ماخوذ ہوتی ہیں مثلاً ''گھر کا بھیدی لنکا ڈھائے''۔ اب اس کہاوت کا تعلق بھی ایک اہم اور انتہائی معروف واقعے یا قصے سے ہے تو کیا ایسی صورت میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ کہاوتیں بھی تلمیح کے دائرے میں آتی ہیں۔ اس ضمن میں محمود نیازی کی رائے ملاحظہ ہو:

> ''وہ تمام لغت، محاورے، ضرب الامثال اور کہاوتیں تلمیح کے دائرے میں آتی ہیں جن سے کوئی قصہ یا کہانی وابستہ ہے اور عام طور پر لوگ ان قصوں سے واقف ہیں۔''

(تلمیحات غالب از محمود نیازی، صفحہ 9)

(الف) تلمیحات کی اقسام:

موضوعات کی بناء پر تلمیح کی درج ذیل اقسام قرار دی جا سکتی ہیں

1۔ تاریخی تلمیحات: ان تلمیحات کا تعلق تاریخی حقائق و واقعات سے ہے۔ جیسے اس شعر میں ''غزنوی'' اور ''ایاز'' بطور لفظ تلمیح:

نہ وہ عشق میں رہیں گرمیاں نہ وہ حسن میں رہیں شوخیاں

نہ وہ غزنوی میں تڑپ رہی نہ وہ خم ہے زلفِ ایاز میں

2۔ مذہبی تلمیحات: مذہبی تلمیحات مذہبی نوعیت کے واقعات و عقائد کی جانب اشارہ کرتی ہیں۔ مثال دیکھیے:

قید میں یعقوب نے لی گو نہ یوسف کی خبر   لیکن آنکھیں روزنِ دیوارِ زنداں ہو گئیں

3۔ فرضی و تخیلی تلمیحات: جن تلمیحات کی بنیاد فرضی و تخیلی قصوں پر ہو وہ اس زمرے میں آتی ہیں۔ شعر دیکھیے:

اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا   ساغرِ جم سے مرا جامِ سفال اچھا ہے

4۔ علمی یا اصطلاحی تلمیحات: مختلف علوم کی اصطلاحیں بھی اکثر بطور لفظ تلمیح کے استعمال ہوتی ہیں۔ جیسے اس بیت میں ''انگشتِ عطارد''

انگشتِ عطارد سے قلم چھوٹ پڑا ہے   خورشید کے پنجے سے علم چھوٹ پڑا ہے

علم نجوم یعنی ستارہ شناسی کے علم کے مطابق سیارہ عطارد قسمت کا حال لکھنے والا سیارہ ہے اور اسی رعایت سے اسے ''منشیِ فلک'' بھی

کہتے ہیں۔ مذکورہ بیت میں دبیر نے اسی سبب سے ''انگشت عطارد'' کو بطور تلمیح استعمال کیا ہے۔

5۔ادبی تلمیحات: اس طرح کی تلمیحات ان اشعار میں پائی جاتی ہیں جہاں کسی حقیقی واقعے کو بنیاد بنا کر کلام میں ادبی وشعری رعایتوں سے کام لیا گیا ہو۔ مثلاً یہ شعر

پیاسی تھی جو سپاہِ خدا تین رات کی ساحل پہ سر پٹکتی تھیں موجیں فرات کی

میدان کربلا میں حضرت امام حسین علیہ السلام اور ان کے اہل خانہ ورفقاء پیاس سے بے حال تھے جب کہ دریائے فرات قریب ہی بہہ رہا تھا، لیکن فوج یزید نے آل رسول صلی اللہ علیہ وسلم پر پانی بند کر رکھا تھا۔ شاعر نے دریا میں موجوں کے ساحل سے ٹکرانے کا سبب یہ بیان کیا ہے کہ وہ صاحبان حق شناس کی پیاس نہیں بجھا سکتی تھیں۔ ظاہر ہے کہ یہ ایک شعری وادبی رعایت لفظی ہے، جو ایک حقیقی واقعے سے اخذ کی گئی ہے۔

(ب) تلمیحات کی اہمیت وافادیت:

تلمیح کا سب سے بڑا وصف یہ ہے کہ یہ ایک دریا کو کوزے میں سمو دیتی ہے۔ اس کے ذریعے کم سے کم الفاظ میں زیادہ مطالب ادا کیے جا سکتے ہیں۔ حکائتوں اور قصوں میں بہت سے حکیمانہ افکار و نکتے پوشیدہ ہوتے ہیں، جن کا بیان طوالت کا باعث ہوتا ہے۔ اس طوالت سے بچنے اور ان حکیمانہ افکار سے فیض ولطف حاصل کرنے کا سب سے موثر ذریعہ تلمیح کا استعمال ہے۔ بعض وقت ایجاز واختصار تفصیل کے مقابلے میں زیادہ سودمند ثابت ہوتا ہے یہی سبب ہے کہ بیان واقعہ سے زیادہ اس واقعہ یا قصے کی جانب محض ایک لطیف اشارہ تاثر وکیفیت کو دوبالا کر دیتا ہے۔ ڈاکٹر مصاحب علی صدیقی اپنی تصنیف ''اردو ادب میں تلمیحات'' میں لکھتے ہیں:

> ''کمال تو یہ ہے کہ بات مختصر ہو لیکن درد واثر سے خالی نہ ہو۔ ادھر شعر کی بجلی کوندے ادھر درد واثر کی چمک آنکھوں کو چکا چوند کر دے۔ تلمیح باوجود اختصار کے اس فرض کو بہ حسن وخوبی انجام دیتی ہے۔ اسی وجہ سے ادائے مطلب کا سرچشمہ بن گئی ہے جو عارض سخن پر ایک ہلکی سی نقاب ڈال دیتی ہے اور مشتاقان جمال کی آتش شوق کو اور بھی بھڑکا دیتی ہے۔''

(اردو ادب میں تلمیحات از ڈاکٹر مصاحب علی صدیقی، صفحہ 134)

تلمیح کا استعمال اس لحاظ سے بھی افادیت رکھتا ہے کہ اس سے قاری کے اندر جزوئیات پر غور کرنے کی صلاحیت پیدا ہوتی ہے۔ کسی بھی قصے یا واقعے کی اہم جزوئیات بیان واقعہ میں اکثر وبیشتر نظر انداز ہو جایا کرتی ہیں، لیکن جب قاری محض ایک تلمیحی اشارے سے قصے کی طرف متوجہ ہوتا ہے تو پھر وہ اس پہلے سے سنے یا پڑھے ہوئے قصے پر از سرنو غور کرتا ہے اور تب اہم جزوئیات کی طرف اس کی توجہ از خود مبذول ہوتی ہے اور اس طرح قاری کی بصیرت میں بھی اضافہ ہوتا ہے۔

تلمیحات کا مطالعہ تہذیب ومعاشرت اور رسوم ورواج کی بکھری ہوئی کڑیوں کو جوڑ سکتا ہے اور اس طرح تہذیب ومعاشرت اور اس سے وابستہ اوہام واعتقادات کی تاریخ مرتب کی جا سکتی ہے۔ آج شاعری میں صنعت تلمیح کے التزام واہتمام کا رواج نہیں رہا اسی لیے آج کی شاعری کا تہذیبی وپہلو بھی بڑی حد تک متاثر ہوا ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ صنائع لفظی کی کل تعداد کتنی ہے؟
2۔ صنعت تجنیس سے آپ کیا سمجھتے ہیں؟
3۔ تلمیح کس زبان کا لفظ ہے؟
4۔ صنعت تلمیح پر محمود نیازی کی کتاب کا نام کیا ہے؟

4.4 صنائع معنوی

اگر معنی کی سطح پر تزئین وتحسین کا طریقہ اختیار کیا جائے تو اس صورت کو ''صنائع معنوی'' کہتے ہیں۔ وہ تمام صنعتیں یعنی تحسین وتزئین کلام کی وہ تمام صورتیں جو ''معانی'' کی سطح پر اختیار کی جائیں انہیں ''صنائع معنوی'' کہا جاتا ہے۔ صنائع معنوی میں جو صنعتیں شامل ہیں ان کی تعداد خاصی ہے۔ صاحب حدائق البلاغت نے صنائع لفظی کی کل تعداد بتیس قرار دی ہے، جو اس طرح ہیں۔

1۔ صنعت تضاد　2۔ صنعت مقابلہ　3۔ صنعت مراۃ النظیر　4۔ صنعت مشاکلہ
5۔ صنعت مزاوجہ　6۔ صنعت ارصاد　7۔ صنعت عکس وتبدیل　8۔ صنعت رجوع
9۔ صنعت توریہ یا ایہام　10۔ صنعت استخدام　11۔ صنعت لف ونشر　12۔ صنعت جمع
13۔ صنعت تفریق　14۔ صنعت تقسیم　15۔ صنعت جمع وتفریق　16۔ صنعت جمع وتقسیم
17۔ صنعت جمع، تفریق وتقسیم　18۔ صنعت تجرید　19۔ صنعت مبالغہ مقبولہ　20۔ صنعت مذہب الکلامی
21۔ صنعت حسن تعلیل　22۔ صنعت تاکید المدح بمایشبہ بالذم　23۔ صنعت تاکید الذم بمایشبہ بالمدح
24۔ صنعت استتباع　25۔ صنعت ادماج　26۔ صنعت توجیہ یا محتمل الضدین
27۔ صنعت الہزل الذی یراد بہ الجد　28۔ صنعت تجاہل العارف　29 صنعت القول بالموجب
30۔ صنعت اطرادیہ　31۔ صنعت تعجب　32۔ صنعت اعتراض یا حشو

ذیل میں ہم ان میں سے تین صنعتوں صنعت مراہ النظیر، صنعت تضاد اور صنعت حسن تعلیل پر گفتگو کریں گے۔

4.4.1 صنعت مراۃ النظیر :

''صنعت مراۃ النظیر اس طرح پر ہے کہ کئی چیزیں ایسی کلام میں مندرج ہوں کہ ان کو باہم مناسبت ہو جیسے باغ اور گلشن اور بلبل اور گل اور نرگس اور نسرین اور صبا یا شمس اور قمر اور ستارہ اور فلک علیٰ ہٰذ القیاس۔ اس صنعت کو تناسب اور توفیق اور ابتلاف اور تلفیق بھی کہتے ہیں۔''

(حدائق البلاغت از میر شمس الدین فقیر، صفحہ نمبر 70)

صنعت مراۃ النظیر کو صنعت تناسب بھی کہتے ہیں۔ اگر کسی کلام میں ایک لفظ استعمال کیا جائے اور پھر اس کی رعایت اور لحاظ سے دوسرے مناسب الفاظ جمع کر دیے جائیں تو ایسی صورت کو صنعت مراۃ النظیر یا صنعت تناسب کہتے ہیں۔ مثال دیکھیے :

ہستی انسان ہے　مانند حباب　دنیا دریا ہے اور موج طوفان ہے

اس شعر میں پہلے لفظ ''دریا'' لایا گیا پھر اسی کی رعایت سے موج، طوفان اور حباب کا ذکر کیا گیا ہے اس لیے یہ صنعت مراۃ النظیر ہے۔ اس کی مزید دو قسمیں درج ذیل ہیں:

1۔ ایہام تناسب: جب دو لفظ ایسے بیان کیے جائیں جن میں معنوی مناسبت پائی جاتی ہو، لیکن اس کے ساتھ ہی ایک ایسا لفظ بھی بیان کیا جائے جسے پہلے بیان کیے گئے لفظ کے ''مفہوم مرادی'' یعنی جو مفہوم عام طور پر اس لفظ سے نکلتا ہو اس سے کوئی مناسبت نہ ہو جیسے یہ شعر:

میر کا ہجر میں وصال ہوا　　　چلو جھگڑا ہی انفصال ہوا

یہاں ہجر اور وصال میں معنوی مناسبت موجود ہے، لیکن اس شعر میں وصال کا لفظ مرنے کے معنوں میں استعمال ہوا ہے اور ظاہر ہے کہ لفظ وصال کے اس مفہوم کو ہجر سے کوئی معنوی مناسبت نہیں ہے۔

2۔ تشابہ اطراف: اگر ابتدا میں دو لفظ لائے جائیں تو پھر انہی کی مناسبت سے آخر میں بھی دو لفظ لائے جائیں۔ جیسے میر کا یہ شعر:

یاں کے سفید و سیہ میں ہم کو دخل جو ہے سو اتنا ہے　　　رات کو رو رو صبح کیا اور دن کو جوں توں شام کیا

یہاں سفید کی مناسبت سے صبح اور دن اور سیاہ کی مناسبت سے شام اور رات کا استعمال کیا گیا ہے اس لیے یہ ''تشابہ اطراف'' ہے۔

4.4.2　صنعت تضاد:

''تضاد۔ (ع) مذکر۔ باہم ضد ہونا، آپس میں مخالف ہونا۔ ایک صنعت کا نام، نظم یا نثر میں ایسے الفاظ جمع کرنا جو ایک دوسرے کے ضد یا مقابل ہوں۔''

(نور اللغات، جلد دوم، صفحہ نمبر 255)

صنعت تضاد صنعت طباق بھی کہا جاتا ہے اور اسے درج ذیل میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

(1)　صنعت تضاد ایجابی: جب کسی بھی کلام نظم یا نثر میں اسم، فعل یا حرف میں سے کچھ بھی ایک دوسرے سے متضاد جمع کیا جائے تو اسے صنعت تضاد ایجابی کہتے ہیں۔ اس اسم، فعل اور حرف تینوں کے حوالے سے صنعت تضاد ایجابی کی ایک ایک مثال ملاحظہ ہو:

(الف) اسم کی مثال:　　ابتدا و انتہا موج ازل ہے اور ابد　　کیا بتاؤں میں نشان ساحل دریائے دل

اس شعر میں دو متضاد اسم ابتدا اور انتہا ایک ساتھ آئے ہیں اس لیے یہ اسم با اسم کی مثال ہے یعنی دو متضاد اسم ایک جگہ جمع کیے گئے ہیں۔

(ب) فعل کی مثال:　　کیا ہنسے اور خاک کوئی رو سکے　　جی ٹھکانے ہو تو سب کچھ ہو سکے

جب دو متضاد فعل ایک ساتھ جمع ہوں تو اسے فعل با فعل تضاد ایجابی کہا جاتا ہے۔ مندرجہ بالا شعر میں یہی صورت پائی جاتی ہے۔

(ج) حرف کی مثال:　　وہ میوہ ہائے تازہ و شیریں کہ واہ واہ　　وہ بادہ ہائے ناب گوارا کہ ہائے ہائے

مذکورہ بالا شعر میں ''واہ واہ'' اور ''ہائے ہائے'' حرف با حرف تضاد ایجابی کی مثال ہیں۔

(2)　صنعت تضاد سلبی: اگر کوئی دو لفظ جو ایک ہی مصدر سے لیے گئے ہوں اور ایک مثبت یا امر ہو اور دوسرا منفی یا نہی ہو تو ایسی صورت کو صنعت تضاد سلبی کہا جاتا ہے۔ ایک مثال ''مثبت و منفی'' اور ایک ''امر و نہی'' کی دیکھیے:

(الف)　　بات اپنی وہاں نہ جمنے دی　　اپنے نقشے جمائے لوگوں نے..........مثبت و منفی

(ب) پلا دے اوک سے ساقی جو ہم سے نفرت ہے پیالہ گر نہیں دیتا شراب تو دے............امر و نہی

(3) صنعت ایہام تضاد: اگر کلام میں ایسے دو الفاظ جمع کیے جائیں جن کے معانی میں باہم تضاد نہ ہو، لیکن ان سے جو مفہوم مراد لیا جائے اگر اس میں تضاد ہو تو ایسی صورت کو صنعت ایہام تضاد کہا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر یہ شعر:

کہے ہے گل سے شبنم باغ میں دونوں تھے ہم لیکن تری قسمت میں ہنسنا تھا مری قسمت میں رونا تھا

یہاں پھول کے کھلنے اور شبنم کے گرنے میں کوئی تضاد یا تقابل نہیں ہے، لیکن چونکہ پھول کے کھلنے کو ہنسنے اور شبنم کے گرنے کو رونے سے تعبیر کیا گیا ہے اس لیے یہ صورت صنعت ایہام تضاد کی ہے۔

(4) صنعت تدبیج: اگر کلام میں دو متضاد رنگوں کا ذکر ایک ساتھ کیا گیا ہو تو اسے صنعت تدبیج کہا جاتا ہے۔ ایک مثال ملاحظہ ہو:

دیکھنا منہ لال ہو جائیں گے کس کس کے ابھی سامنے میرے جو برگ سبز پاں تو نے دیا

یہاں ''لال'' اور ''سبز'' دو متضاد رنگ ہیں اس لیے یہ صنعت تدبیج قرار دی جائے گی۔

(5) صنعت مقابلہ: اگر دو الفاظ باہم غیر مقابل اور پھر بالترتیب دونوں کے مقابل یا متضاد الفاظ کلام میں لائے جائیں تو ایسی صورت کو صنعت مقابلہ کہا جاتا ہے۔ ایک مثال دیکھیے:

تھے اس دم سے دانائے راز صمد کہ صبح ازل تھی نہ شام ابد

یہاں ''صبح'' اور ''ازل'' میں کوئی معنوی تضاد نہیں لیکن ''صبح'' کے مقابلے ''شام'' اور ''ازل'' کے مقابلے میں ''ابد'' کے استعمال سے صنعت مقابلہ کی صورت پیدا ہو گئی ہے۔

4.4.3 صنعت حسن تعلیل:

''صنعت حسن تعلیل اس کو کہتے ہیں کہ کسی وصف کے واسطے کسی شئے کو علت ٹھہراویں اور وہ شئے حقیقت میں اس کی علت نہ ہو معلوم کیا چاہیے کہ وہ وصف کہ جس کے واسطے کسی شئے کو علت ٹھہرایا ہے یا فی نفسہ ثابت ہے یا نہیں۔ اگر وہ وصف فی نفسہ ثابت ہے تو وہاں اس وصف کے واسطے فقط علت کا ثابت کرنا مقصود ہوتا ہے اور اگر وہ وصف فی نفسہ ثابت نہیں تو وہاں علت کے بیان سے اس وصف کا ثابت کرنا مقصود ہوتا ہے۔''

(حدائق البلاغت از میر شمس الدین فقیر، صفحہ نمبر 81)

متذکرہ بالا تعریف سے معلوم ہوتا ہے کہ کسی واقعے یا وصف کی ایسی علت بیان کرنا جو دراصل اس کی علت نہ ہو صنعت حسن تعلیل کہلاتا ہے۔ اس کی تین صورتیں ہوتی ہیں:

1۔ کسی امر کی ایسی علت بیان کرنا جو اصلاً اس کی علت نہ ہو۔ جیسے یہ شعر:

پیاسی جو تھی سپاہ خدا تین رات کی ساحل پہ سر پٹکتی تھیں موجیں فرات کی

دریا میں لہریں یا موجیں ہوا کے دباؤ کے سبب اچھل کر ساحل سے ٹکراتی ہیں، لیکن شاعر نے جو علت بیان کی ہے وہ دوسری ہے۔

شاعر کے مطابق چونکہ حضرت امام حسین اوران کے اعزاء ورفقاء تین دن سے پیاسے تھے اس لیے رنج وغم کے باعث نہر فرات کی موجیں ساحل پر سر پٹک رہی تھیں۔

2۔اگر کسی واقعی امر کے لیے شاعر کی فرض کردہ علت کے سوا اور کوئی علت نہ پائی جاتی ہو جیسے یہ شعر:

زیرزمیں سے آتا ہے جو گل سو بہ کف　　قاروں نے راستہ میں لٹایا خزانہ کیا

پھول کے اندر جو زیرہ ہوتا ہے شاعر نے اس کا سبب یہ بیان کیا ہے کہ چونکہ قارون معہ اپنے خزانے کے زمین میں سما گیا تھا اس لیے ہر پھول جو زیرہ لے کر پیدا ہوتا ہے یہ اسی سونے چاندی کے ذرات ہیں جو قارون کے خزانے میں موجود تھے۔ظاہر ہے کہ یہ علت محض شاعر کے ذہن کی اختراع ہے۔

3۔اگر کوئی امر واقعی نہ ہو لیکن پھر بھی شاعر اس کے لیے کوئی علت بیان کرے جو اس امر کا سبب ہو جیسے اس شعر میں دیکھیے:

گل آتے ہیں ہستی میں عدم سے ہمہ تن گوش　　بلبل کا یہ نالہ نہیں افسانہ ہے اس کا

پھول کو بہ شکل کان قرار دے کر یہ علت قائم کی ہے کہ وہ عدم سے عالم وجود میں محض بلبل کا نغمہ سننے نہیں آتے بلکہ بلبل جو گا رہی ہے وہ دراصل نغمۂ خداوندی ہے۔یہاں پھول کا کان کی شکل میں ہونا ہی کوئی امر واقعی نہیں ہے پھر اس علت کے کیا معنی۔اس طرح یہ ساری صورتیں صنعت ایہام تناسب کی ہیں۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔　صنائع معنوی کسے کہتے ہیں؟
2۔　ایہام تناسب کس کی ایک قسم ہے؟
3۔　حسن تعلیل سے کیا مراد ہے؟
4۔　شاعر کے مطابق نغمہ بلبل دراصل کیا ہے؟

4.5　اکتسابی نتائج

☆　کسی بھی کلام میں جو لفظی اور معنوی خوبیاں پائی جاتی ہیں ان کی شناخت اور پہچان جس علم سے ہوتی ہے، اسے ''علم بدیع'' کہتے ہیں۔

☆　''بدیع'' عربی زبان کا لفظ ہے، جس کے معنی ہیں انوکھا، نادر، نیا، نو ایجاد شئے وغیرہ۔

☆　یہ محاسن ''الفاظ'' اور ''معانی'' دونوں میں پیدا کیے جاتے ہیں۔

☆　اگر لفظ کی سطح پر تزئین و تحسین کا طریقہ اختیار کیا جائے تو اس صورت کو ''صنائع لفظی'' کہتے ہیں۔

☆　اگر معنی کی سطح پر تزئین و تحسین کا طریقہ اختیار کیا جائے تو اس صورت کو ''صنائع معنوی'' کہا جاتا ہے۔

☆　صنائع لفظی کی کل تعداد بارہ ہے، جن میں تجنیس تام اور تلمیح اہم ہیں۔

☆ اگر دو ایسے الفاظ لائے جائیں جو تلفظ اور تحریر میں یکساں اور معنی کے لحاظ سے مختلف ہوں تو اسے تجنیس تام کہتے ہیں۔

☆ تلمیح سے مراد کسی بھی شعری یا نثری کلام میں کسی واقعہ یا قصہ کی جانب اشارہ کرنا ہے۔

☆ جس واقعہ یا قصہ کی جانب اشارہ کیا جائے وہ عام طور پر معروف و مشہور ہو۔

☆ صنائع معنوی کی کل تعداد بتیس ہے۔ان میں صنعت مراۃ النظیر ،صنعت تضاد اور صنعت حسن تعلیل اہم ہیں۔

☆ اگر کلام میں ایک لفظ استعمال کیا جائے اور پھر اس کی رعایت سے مناسب الفاظ جمع کر دیے جائیں تو اسے صنعت مراۃ النظیر کہیں گے۔

☆ نظم یا نثر میں ایسے الفاظ جمع کرنا جو ایک دوسرے کے ضد یا مقابل ہوں تو اسے صنعت تضاد کہتے ہیں۔

☆ کسی واقعے یا وصف کی ایسی علت بیان کرنا جو دراصل اس کی علت نہ ہو صنعت حسن تعلیل کہلاتا ہے۔

4.6 کلیدی الفاظ

الفاظ	معنی	الفاظ	معنی
مربوط	جس میں ربط ہو	تحسین	تعریف
عضو	جسم کا ایک جزو	طلائی	سونے کا
تکلم	بات کرنا	مفرد	اکیلا
التزام	لازم ہونا یا کرنا	مرکب	ملا ہو
تعریض	چھیڑنا، اعتراض کرنا	مشابہت	ہم شکل ہونا، موافق ہونا
مملو	شامل، ملا ہوا	غواص	غوطہ لگانے والا
متصف	صفت کا حامل	اجمالاً	مختصر طور پر
تزئین	آرائش، سجاوٹ	ایجاز	اختصار، مختصر ہونا
مزین	سجا ہوا	انفصال	جدا ہونا
محسنات	خوبیاں	متضاد	مختلف

4.7 نمونۂ امتحانی سوالات

4.7.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ عضو تکلم کسے کہتے ہیں

2۔ معیار البلاغت کا مصنف کون ہے؟

3۔ صنائع کی دو قسمیں کیا ہیں؟
4۔ صنعت تجنیس کی کتنی قسمیں ہیں؟
5۔ محمود نیازی کی تصنیف کا کیا نام ہے؟
6۔ دبیر نے ضیغم کسے کہا ہے؟
7۔ علم نجوم کی اصطلاح میں ''عطارد'' کو کیا کہتے ہیں؟
8۔ ''اردو ادب میں تلمیحات'' کا مصنف کون ہے؟
9۔ تلمیح کس زبان کا لفظ ہے؟
10۔ حسن تعلیل کی کتنی قسمیں ہیں؟

4.7.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ علم بدیع کی تعریف بیان کیجیے۔
2۔ صنائع لفظی سے کیا مراد ہے۔
3۔ تجنیس تام کی تعریف بیان کیجیے۔
4۔ تلمیح کی کوئی مثال دیجیے۔
5۔ صنعت تضاد کی مختلف اقسام کے نام بتائیے۔

4.7.3 طویل جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ علم کی تعریف بیان کرتے ہوئے اس کی اہم خصوصیات پر روشنی ڈالیے۔
2۔ صنعت تلمیح کی اہمیت پر ایک نوٹ لکھیے۔
3۔ صنائع معنوی کی تعریف بیان کرتے ہوئے اس کی اہم اقسام کا ذکر کیجیے۔

4.8 مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ کتابیں

1۔ حدائق البلاغت — میر شمس الدین فقیر
2۔ حدائق البلاغت — مولانا محمد مبین
3۔ تلمیحات — محمود نیازی
4۔ اردو ادب میں تلمیحات — ڈاکٹر مصاحب علی صدیقی

بلاک II : عبارت آرائی

اکائی 5 : درخواست نویسی

اکائی کے اجزا

5.0 تمہید

انسان کو حیوان ناطق کہا جاتا ہے۔ وہ بغیر کھائے پیئے کچھ دن زندہ رہ سکتا ہے، لیکن کسی سے بات چیت کیے بغیر اس کا زندہ رہنا مشکل ہے۔ انسانی فطرت کا تقاضہ ہے کہ وہ جب بھی خوشی ومسرت یا دکھ درد کے مرحلوں سے گزرتا ہے تو اس کا اظہار اپنے دوستوں اور ساتھیوں سے کرتا ہے۔ اس اظہار کا مقصد اپنی خوشی یا غم میں اسے شامل کرنا ہے۔ ایک زندہ معاشرے میں لوگ ایک دوسرے کے دکھ درد یا خوشی ومسرت میں شریک ہوتے ہیں تا کہ کسی کا غم ہلکا ہوجائے یا خوشی دوبالا ہوجائے۔ اگر دوست واحباب دور مقامات پر رہتے ہوں تو ان سے اپنے دکھ درد یا خوشی و مسرت کا اظہار خط کے ذریعے کیا جاتا ہے۔ اپنے جذبات یا خواہشات یا ضروریات کو قلم بند کرنے کے کچھ آداب ہوتے ہیں۔ اس اکائی میں درخواست نویسی کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی جائے گی۔

5.1 مقاصد

یہ اکائی درخواست نویسی کے لیے مختص ہے، جس میں درخواست نویسی کے بنیادی لوازم کے علاوہ اس کو لکھنے کے مختلف طریقے بتائے گے ہیں۔ اس اکائی کو پڑھنے کے بعد طلبا اس قابل ہوجائیں گے کہ وہ:

☆ درخواست نویسی کی تعریف بیان کرسکیں۔
☆ اس کی اہمیت وافادیت کا تجزیہ کرسکیں۔
☆ درخواست نویسی کے لوازم کی تشریح وتوضیح کرسکیں۔
☆ درخواست کی مختلف اقسام بیان کرسکیں۔
☆ اپنے طور پر درخواست لکھنے کی مشق کرسکیں۔

5.2 درخواست کسے کہتے ہیں؟

درخواست کے لغوی معنی التماس یا گذارش کے ہیں۔ درخواست کو عرضی بھی کہا جاتا ہے۔ انگریزی میں اسے Application کہتے ہیں۔ سوال کرنا کسی آرزو یا تمنا کا اظہار بھی درخواست ہے۔ درخواست نویسی سے مراد اپنی خواہشات یا ضروریات کو تحریری طور پر متعلقہ حکام تک پہنچانے کا عمل ہے۔ درخواست کی زبان اور لب ولہجہ آپ کی ضرورت یا خواہش کی شدت کا سامان ہوتا ہے۔ یہی لب ولہجہ آپ کی شخصیت کی شناخت کرواتا ہے۔ یعنی درخواست سے نہ صرف آپ کی ضرورت یا خواہش کا اظہار ہے بلکہ آپ کی شخصیت کے کچھ پہلو بھی آشکار ہوتے ہیں۔

درخواست نویسی کی ضرورت اور اہمیت ہر دور میں رہی ہے۔ جب تک انسان کی خواہشات اور ضروریات باقی رہیں گی تب تک درخواست

نویسی کا عمل جاری رہے گا۔ آپ کو ایسے کئی مواقع ملیں گے جب آپ درخواست تحریر کرنے پر مجبور ہو جائیں گے۔ فرض کیجیے آپ کے گھر کے قریب کوڑا کرکٹ کا ڈھیر ہے۔ جو آہستہ آہستہ سڑک پر پھیل رہا ہے۔ گلی کے کتّے اور دوسرے جانور اس میں اپنی غذا تلاش کرنے کے لیے اسے مزید پھیلا رہے ہیں۔ لوگوں کو بھی اس سے بڑی تکلیف ہوگی۔ کچھ لوگ اس گندگی کو دیکھتے رہیں گے اور محکمہ بلدیہ کے خلاف غم وغصہ کا اظہار کریں گے۔ آپ متعلقہ احباب کو زبانی طور پر اس مسئلہ کو حل کرنے کی گزارش کریں گے۔ تب بھی آپ کا مسئلہ حل نہیں ہوگا۔ پھر آپ کمشنر بلدیہ کو ایک درخواست لکھنے پر مجبور ہو جائیں گے اور اس خواہش کا اظہار کریں گے یہ گندگی جلد سے جلد دور کی جائے۔

آج کا دور میڈیا کا دور ہے۔ رابطۂ عامہ سوشیل میڈیا کا دور ہے۔ آپ کو مختلف افراد اور محکموں سے ربط رکھنا پڑتا ہے تاکہ آپ کی معلومات تروتازہ رہیں۔ تعلقات کو استوار کرنے کا واحد طریقہ درخواست نویسی ہے۔ مختلف معلومات کو اکٹھا کرنا ہو یا اپنی معلومات دوسروں تک پہنچانا ہو تو درخواست سے بہتر مستند ذریعہ اور کوئی نہیں ہے۔ اگر آپ کو مطلوبہ معلومات نہیں مل رہا ہے تو آپ RTI کریں گے جسے Right to information کہا جاتا ہے جس پر متعلقہ آفیسر کو جواب دینا لازم ہو جاتا ہے۔ آج الکٹرانکس میل (e-mail) کے ذریعے بھی اپنی درخواستیں بھیجی جاتی ہیں جو لمحوں میں دنیا کے گوشے گوشے میں پہنچ جاتی ہیں۔ ذرائع میں خواہ کتنی ہی ترقی کیوں نہ ہو درخواست نویسی تو بہر حال ایک فن ہے اور ہر فن کی طرح یہ فن بھی تخلیقی اظہار چاہتا ہے۔

ایسا ہرگز نہیں ہے کہ صرف دانشور طبقہ ہی درخواست لکھتا اور پڑھتا ہے بلکہ عام لوگوں کو بھی اس مرحلے سے گزرنا پڑتا ہے۔ کالج میں داخلہ چاہیے تو درخواست لکھیے، کالج سے چھٹکارا حاصل کرنا ہو تو درخواست، ملازمت کے لیے درخواست اور ملازمت چھوڑنے کے لیے درخواست، بینک میں اکاؤنٹ کھولنا ہو تو درخواست اور اکاؤنٹ کو بند کرنا ہو تو درخواست، غرض زندگی کا ایسا کونسا شعبہ ہے جہاں درخواست کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی ہو۔ کام چھوٹا ہو کہ بڑا، ضرورت حقیر ہو کہ عظیم، آپ کو درخواست لکھنا ضروری ہو جائے گا۔ بعض محکمے جس میں پولیس اسٹیشن بھی شامل ہے، جہاں درخواست کے بغیر کوئی اقدام نہیں اٹھایا جاتا ہے۔ زبانی درخواست غیر معتبر تصور کی جاتی ہے۔

5.3 درخواست: فن اور تکنیک

درخواست نویسی ایک فن ہے اور ہر فن اپنی جگہ مشکل ہوتا ہے۔ تھوڑی سی توجہ اور مشق کے ذریعے اس فن پر عبور حاصل کیا جا سکتا ہے۔ مختلف اداروں کو روزانہ سینکڑوں عرضیاں موصول ہوتی ہیں۔ وہی عرضی قابلِ مطالعہ ٹھہرتی ہے جو اپنے اندر کوئی نہ کوئی خوبی پوشیدہ رکھتی ہو اور یہی عرضی دیگر عرضیوں سے مختلف ہوتی ہے، جو متعلقہ آفیسر کو اپنی جانب مؤثر کرتی ہے۔ اس لیے بہتر درخواست لکھنے کے لیے چند امور کا لحاظ رکھنا ضروری ہے، جو درج ذیل ہیں۔

5.3.1 بنیادی اوزار؛

درخواست لکھنے کے لیے کاغذ، قلم اور دوات کی ضرورت ہوتی ہے۔ بہتر اور معیاری کاغذ استعمال کیجیے۔ کاغذ سفید اور چمک دار ہونا چاہیے۔ اس کے لیے عموماً کوارٹر سائز (8x11) یا فل سکیپ (8x13) یا A4 (8.21x11.69) کا غذ استعمال کیا جاتا ہے۔ اگر آپ کے نام کا لیٹر ہیڈ موجود ہو تو عرضی کے لیے وہی استعمال کریں۔ نیلی یا سیاہ روشنائی کا قلم، سفید اور چمکدار کاغذ کے لیے نہایت موزوں رہتا ہے۔ کاغذ اور قلم کے ضمن

میں کوئی لاپرواہی یا کنجوسی کا مظاہرہ مت کیجیے۔ پرانے کاغذ یا روانی سے نہ چلنے والا قلم آپ کی تحریر کی خوبصورتی کو مجروح کرسکتا ہے۔ ایسی عرضی آپ کی شخصیت کو نقصان پہنچاسکتی ہے حتیٰ کہ عرضی کے لیے استعمال کیا جانے والا لفافہ بھی معیاری اور نفیس ہونا چاہیے۔ کاغذ بڑا اور لفافہ چھوٹا ہوجائے تو آپ کی بدسلیقگی ظاہر ہوگی۔ غرض اس بات کی کوشش کیجیے کہ عرضی کے لیے درکار سامان نہایت معیاری اور نفیس ہوتا کہ آپ کی نفاست پسندی کا اندازہ ہوسکے اور آپ کی عرضی پڑھنے اور عملی اقدام اٹھانے کے لیے منتخب کی جائے۔

آج کے ٹکنالوجی کے دور میں کاغذ قلم اور دوات ازکاررفتہ ہوگئے ہیں۔ اب کی بورڈ کا زمانہ ہے۔ اس بات کی کوشش کیجیے کہ آپ کے کی بورڈ پر بہتر روشنی کا انتظام ہوتا کہ غلط حرف ٹائپ ہونے سے رہ جائے۔ بڑے اور جلی حرفوں میں ٹائپ کرنے کی کوشش کریں۔ درخواست کو پرنٹ کرنے یا ای میل بھیجنے سے پہلے اسے اچھی طرح پڑھیں اور درخواست کو غلطیوں سے پاک کریں۔

5.3.2 ذہنی خاکہ؛

عرضی لکھنے سے قبل ایک ذہنی خاکہ بنائیں کہ آپ کو کیا لکھنا ہے اور کس طرح لکھنا ہے۔ کون سے پہلوؤں کو روشن کرنا ہے اور کن دستاویزات کو عرضی کے ساتھ منسلک کرنا ہے۔ مدعا کو کتنے لفظوں میں بیان کرنا ہے اور کیسے بیان کرنا ہے؟ آپ کو یہ بھی طے کرنا ہوگا کہ درخواست اپنے خط میں لکھی جائے یا اسے ٹائپ یا کمپوز کروانا چاہتے ہیں۔ آپ کو صحیح ڈھنگ سے عرضی لکھنے میں مددگار ثابت ہوگا۔

5.3.3 سچ پر مبنی ہو؛

کچھ لوگ اپنے نام سے درخواست نہیں دیتے بلکہ دوسروں کے نام (فرضی) سے درخواست دیتے ہیں۔ کچھ شکوک وشبہات پیدا کرنے یا کسی کو بدنام کرنے کے لیے درخواست نویسی کا مشغلہ اپناتے ہیں۔ جب کہ کچھ احباب محض اپنا نام اخبار میں شائع کرنے کے لیے فرضی موضوعات پر درخواست بازی شروع کردیتے ہیں۔ عرضی خواہ کسی بھی نوعیت کی ہو وہ صداقت پر مبنی ہونی چاہیے۔ جو کچھ بھی مواد یا معلومات دیے جائیں وہ بالکل سچ ہوں۔ اپنی قابلیت کی دھونس جمانے کے لیے جھوٹ کا سہارا نہ لیں۔ گول مول باتیں بنا کر صداقت پر پردہ ڈالنے کی کوشش نہ کریں۔ اس سے آپ کی شخصیت لااعتبار ہوجائے گی اور آپ کو فائدے کے بجائے نقصان اٹھانا پڑے گا۔ فرضی ناموں سے درخواست لکھنا آپ کی بزدلی کو ظاہر کرتا ہے۔

5.3.4 زبان؛

آپ جس جذبے یا تاثر سے عرضی لکھ رہے ہوں۔ عرضی پڑھنے والا بھی کم وبیش وہی تاثر قبول کرے تو یہ سمجھا جائے گا کہ آپ نے ابلاغ کا فریضہ انجام دے دیا۔ کہا جاتا ہے کہ موثر ابلاغ کی تین بڑی خوبیاں ہیں۔ سلاست، وضاحت اور اختصار۔ سلیس زبان کا مطلب صحیح الفاظ کا انتخاب اور استعمال ہے۔ سلیس اور بامحاورہ زبان لکھنا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ مطالعہ، مشاہدہ اور تجربہ زبان میں سلاست اور سادگی پیدا کرتا ہے۔

تحریر میں سلاست کے اوصاف اس وقت پیدا ہوتے ہیں جب الفاظ آسان اور جملے مختصر ہوں۔ سادہ الفاظ وہی ہوتے ہیں جو روزمرہ استعمال میں آتے ہیں۔ مرزا غالب کو لیجیے انھوں نے ابتدا میں مشکل الفاظ اور پیچیدہ تراکیب کو اپنی شاعری میں استعمال کیا تھا جو لوگوں کی سمجھ سے بالاتر تھی۔ حالاں کہ اس مشکل شاعری پر وہ فخر کیا کرتے تھے، لیکن لوگوں نے انھیں مسترد کیا۔ جب انھوں نے آسان لفظوں اور آسان تراکیب

میں شعر کہنے لگے تو ان کی شہرت کو چار رچاند لگ گئے اوران کا شمار اردو کے بڑے شاعروں میں کیا جانے لگا۔ مشکل لفظ اور پیچیدہ ترکیب کی ایک مثال ملاحظہ ہو:

''غدودان معدہ میں حالتِ خانہ جنگی سی ہے۔''

اس جملے کو کتنے لوگ سمجھ پائیں گے؟ اگر یہی جملہ آسان لفظوں میں ہوتا تو اس کی ہیئت کچھ اس طرح ہوتی:

''معدہ صاف نہیں ہے۔''

اسی طرح درخواست میں بھی مشکل الفاظ اور مبہم تراکیب کا استعمال کر کے اپنی قابلیت کا سکّہ جمانے کی کوشش نہ کریں۔ کچھ لوگ ادق اور غیر مانوس الفاظ کو استعمال کرنے میں خوشی محسوس کرتے ہیں حالاں کہ ان کے آسان اور مرادف الفاظ موجود ہیں۔ ذیل میں کچھ ایسے مشکل الفاظ اور ان کے مرادف دیے جارہے ہیں۔ آپ خود فیصلہ کیجیے کہ کون سے لفظ عرضی کے لیے بہتر ہیں۔

مشکل لفظ	آسان لفظ
منصۂ شہود پر آنا	ظاہر ہونا
گراں بہاں	بے حد قیمتی
حقیقت نفس الامری	امر واقعہ
چرخِ نیلگوں	آسمان
ترقی معکوس	الٹی ترقی
کاسۂ لیس	خوش آمدی
منشائے ایزدی	خدا کی رضا

آسان لفظ و تراکیب کی استعمال شدہ درخواستیں ہی قابل مطالعہ ٹھہرتی ہیں۔ زبان کی سلاست کا واحد مقصد عرضی دینے والے اور لینے والے میں ترسیل کی کوئی رکاوٹ نہ ہو۔

5.3.5 وضاحت؛

بہترین عرضی کی ایک خصوصیت اس کا واضح ہونا ہے۔ آپ جو کچھ لکھیں وہ واضح ہو۔ بے موقع لفظوں کا استعمال اور قواعد سے عاری جملے بھی عرضی کو ناقابل فہم بنا دیتے ہیں۔ لفظوں کا انتخاب صحیح ہو بلکہ ان کی دروبست بھی درست ہو۔ کیوں کہ عرضی کی لفظی اور معنوی سطح قابل فہم ہونا چاہیے۔ غیر واضح جملوں کے کچھ نمونے ملاحظہ ہوں:

غیر واضح : شب برأت کی رات کو آبِ زم زم کا پانی پینا چاہیے۔

واضح : شب برأت کو آب زم زم پینا چاہیے۔

غیر واضح : روزنامہ ''سیاست'' اخبار کے اشتہارات میں آپ کی یونی ورسٹی کا اشتہار دیکھا۔

واضح : روزنامہ ''سیاست'' میں یونی ورسٹی کا اشتہار دیکھا۔

غیر واضح : سالانہ ادیبوں کے کنونشن سے خطاب کرتے ہوئے صدر جمہوریہ نے کہا کہ......

واضح : صدر جمہوریہ نے ادیبوں کے سالانہ کنونشن سے خطاب کرتے ہوئے کہا کہ......

املا کی غلطیاں بھی عرضی کو مبہم اور ناقابل قرأت بنا دیتی ہیں۔ املا کی غلطیاں عموماً مطالعہ کی کمی سے واقع ہوتی ہیں۔ اس سے مخالف پر غلط اثر پڑتا ہے۔ کوشش کیجیے کہ املا درست ہو۔ اس کے لیے لغت کا استعمال کیا کریں۔ واٹس ایپ یونی ورسٹی اور ایس ایم ایس نے ہر زبان کے املا کو بگاڑ کر رکھ دیا ہے۔ ہر لفظ کو مختصر کرنے کا ایک فیشن چل پڑا ہے یہ بہت خطرناک رجحان ہے اس کا تدارک ضروری ہے۔ کچھ الفاظ ایک جیسا ہی املا رکھتے ہیں لیکن ان کی آوازیں اور ان کے معنی مختلف ہوتے ہیں۔ ایسی صورت میں اعراب کا استعمال ضروری ہے تاکہ پڑھنے والا غلط فہمی کا شکار نہ ہو۔ مثلاً

عالَم (دنیا) .... عالِم (علم رکھنے والا)

سَحر (صبح) .... سِحر (جادو)

عِلم (معلومات) .... عَلم (پرچم)

کَرم (مہربانی) .... کِرم (کیڑا)

مِلک (جائیداد) .... مُلک (انڈیا)

مرتِّب (ترتیب دینے والا) .... مرتَّب (ترتیب دیا ہوا)

کچھ لوگوں کا اپنا تکیہ کلام ہوتا ہے۔ وہ اپنی تحریروں میں اس کو استعمال کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ تکیہ کلام سے درخواست اور مبہم ہو جاتی ہے جیسے میرے کہنے کا مطلب ہے، آپ سمجھے نا، میں یہ کہنا چاہ رہا ہوں، یعنی کہ آپ سمجھ رہے ہیں، سنیے تو سہی وغیرہ وغیرہ تکیہ کلام کے استعمال سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ آپ تحریر اور تقریر میں کوئی فرق نہیں کر پاتے ہیں۔ تحریر میں تکیہ کلام کے استعمال سے پڑھنے والا جھنجھلاہٹ کا شکار ہو جاتا ہے۔

5.3.6 جامع اور اختصار؛

درخواست نویسی کی ایک اور خوبی اختصار ہے۔ یعنی کم سے کم الفاظ میں اپنا مدعا بیان کرنا ہے۔ دفاتر کو روزانہ کئی درخواستیں موصول ہوتی ہیں۔ یہ ممکن نہیں کہ ہر درخواست کا تفصیلی مطالعہ کیا جا سکے۔ ابتدائی مرحلہ میں ایک درخواست کا مدعا نوٹ کیا جاتا ہے اور متعلقہ سکشن کو روانہ کر دیا جاتا ہے۔ اگر درخواست غیر ضروری طور پر طویل ہو، بے شمار غلطیاں ہوں اور یہ واضح نہ ہو پائے کہ درخواست گزار کیا کہنا چاہتا ہے تو وہ درخواست ابتدائی مرحلے میں روک لی جاتی ہے۔ عرضی کو نہ صرف مختصر بلکہ جامع ہونا چاہیے۔ وقت کا احساس ہر ایک کو ہوتا ہے۔ اس لیے عرضی میں غیر ضروری الفاظ، کلام تکرار و اعادہ، حشو و زائد کا استعمال نامناسب ہے۔ درخواست جامع اسی وقت ہوسکتی ہے جب درخواست گزار کو زبان و بیان پر قدرت حاصل ہو۔ ذیل میں کچھ مثالیں دی جا رہی ہے جو عرضی کو جامع اور مختصر بنانے میں مددگار ثابت ہوں گی۔

طوالت

رجسٹرار صاحب کی خدمات میں ایک سوال کرنا چاہتا ہوں۔ مجھے امید ہے کہ وہ میری درخواست قبول کریں گے۔ میں یہ جاننا چاہتا ہوں کہ ایم اے امتحان کی فیس داخل کرنے کی آخری تاریخ کیا ہے؟ اس سے پہلے بھی یہ سوال کرنا چاہ رہا تھا مگر نہیں کر پایا۔ آپ سے پھر ایک بار گزارش ہے کہ فیس داخل کرنے کی آخری تاریخ معلوم کریں تو نوازش ہوگی۔ آپ کا بہت بہت شکریہ۔

جامع

ایم اے امتحان کی فیس داخل کرنے کی آخری تاریخ سے مطلع کریں تو نوازش ہوگی۔

تکرار و اعادہ

میں ایس ایس سی جماعت درج اوّل سے کامیاب ہوں۔ انٹرمیڈیٹ درجہ اوّل سے کامیاب ہوں اور بی اے بھی درجہ اوّل سے کامیاب ہوں۔ یعنی ہر امتحان میں درجہ اوّل سے کامیاب ہوں اور میں کبھی فیل نہیں ہوا ہوں بلکہ ہمیشہ ہمیشہ درجہ اوّل سے ہی کامیاب ہوا ہوں۔

جامع

میں ایس ایس سی، انٹرمیڈیٹ اور بی اے درجہ اوّل سے کامیاب ہوں۔

حشو وزائد

ا۔ حیدرآباد میں ہر سال ماہ جون کے مہینے میں برسات کا موسم شروع ہوتا ہے۔

۲۔ سماج کی ترقی اور بہتری کے لیے صرف اور صرف حکومت ہی کو نہیں بلکہ تمام افراد کو کوشش اور جدوجہد کرنا چاہیے۔

جامع

ا۔ حیدرآباد میں ہر سال جون میں برسات کا موسم شروع ہوتا ہے۔

۲۔ سماج کی ترقی کے لیے حکومت کو ہی نہیں بلکہ افراد قوم کو جدوجہد کرنی چاہیے۔

درخواست کو مختصر اور جامع بنانے میں رموزِ اوقاف کا بھی بڑا دخل ہوتا ہے۔ سکتہ، وقفہ، رابطہ، تفصیلہ، سوالیہ، ندائیہ، فجائیہ، واوین اور ختمہ جیسی علامتوں سے تحریر کو مبسوط و مربوط بنایا جاسکتا ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

مختصر جواب لکھیے۔

1۔ درخواست کے لغوی معنی کیا ہیں؟

2۔ مؤثر ابلاغ کی تین خوبیاں کون سی ہیں؟

3۔ سلاست کسے کہتے ہیں؟

4۔ درخواست کا ذہنی خاکہ سے کیا مراد ہے؟

5۔ درخواست کی زبان کیسی ہونی چاہیے؟

5.4 درخواست کی اقسام

ذیل میں درخواست کا نمونہ دیا جا رہا ہے۔ درخواست میں مدعا بڑی اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ عموماً مدعا پڑھ کر ہی کسی بھی محکمہ میں آپ کی درخواست متعلقہ سیکشن کو بھیجی جاتی ہے۔ مدعا میں مضمون کا بنیادی نکتہ بیان کیا جاتا ہے، جس کو پڑھنے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آپ نے یہ درخواست کیوں لکھی ہے۔ اگر کوئی حوالہ ہو تو حوالہ نمبر اور تاریخ ضرور درج کریں تاکہ بات مکمل ہو سکے مثلاً اگر اس سے قبل بھی درخواست دی جا چکی ہے تو اس درخواست کی تاریخ درج کریں۔

5.4.1 درخواست کا نمونہ؛

درخواست گزار کا نام و پتہ

مخاطب کا نام اور پتہ

القاب و آداب!

مدعا :.........................

حوالہ: 1۔

2۔

نفس مضمون

تاریخ:

درخواست گزار کی دستخط

(نام)

5.4.2 عرضی برائے رخصت؛

فاطمہ انعم
ایم بی بی ایس (سال آخر)
دکن میڈیکل کالج، سنتوش نگر، حیدرآباد

محترم پرنسپل صاحبہ
دکن میڈیکل کالج
سنتوش نگر، حیدرآباد

محترم پرنسپل صاحبہ!
السلام علیکم!

مدعا: عرضی برائے رخصت۔ 7/فروری تا 11/فروری 2020ء

...........x...........

میرا مدعا یہ ہے کہ میں پانچ دن کے لیے کالج نہیں آپاؤں گی کیوں کہ میرے خالہ زاد بھائی کی شادی دہلی میں مقرر ہے۔ یہ نہ صرف میرا بھائی ہے بلکہ میرا دوست بھی ہے اس لیے شادی میں میری شرکت بے حد ضروری ہے۔

آپ سے ادباً گزارش ہے کہ 7/فروری تا 11/فروری 2020ء (پانچ دن) کی رخصت منظور کی جائے تو نوازش ہوگی۔

تاریخ: 5/فروری 2020ء

بہت بہت شکریہ
آپ کی شاگرد
دستخط
(فاطمہ انعم)

5.4.3 عرضی برائے وضاحت؛

منور افضل
انڈین انٹرنیشنل اسکول
پوسٹ بکس نمبر 786
جدّہ، سعودی عرب

اسسٹنٹ جسٹرار (اکیڈمک)
مولانا آزاد نیشنل اردو یونی ورسٹی،
حیدرآباد، الھند

عالی جناب!
تسلیمات!

مدعا: عرضی برائے وضاحت۔ داخلہ برائے پی ایچ ڈی (اردو) سے متعلق
حوالہ: روزنامہ سیاست، بتاریخ: 26/ڈسمبر 2019ء

...........x...........

راقم انڈین انٹرنیشنل اسکول جدّہ میں سینئر ٹیچر ہے۔ گزشتہ دنوں روزنامہ سیاست میں یونی ورسٹی کا ایک پریس نوٹ شائع ہوا تھا۔ جس میں

اردو پی ایچ ڈی کورس شروع کرنے کا اعلان کیا گیا ہے۔ درج ذیل نکات پر آپ کی نظر کرم کا متمنّی اور وضاحت کا طالب ہوں۔ امید کہ مایوس نہیں فرمائیں گے۔

(1) راقم حیدرآباد سنٹرل یونی ورسٹی سے ایم۔اے، ایم۔فل (اردو) امتیازی نشانات سے کامیاب ہے اور پی ایچ ڈی میں داخلے کا خواہش مند ہے۔ مذکورہ کورس میں داخلہ کے لیے اسٹڈی سنٹر جدّہ سے رجوع کیا جاسکتا ہے؟

(2) پی ایچ ڈی میں داخلے کے لیے یونی ورسٹی کی فیس کیا ہے اور یہ فیس کس ملک کی کرنسی میں ادا کرنا ہوگی؟

(3) داخلے کی صورت میں کلاسس کا لزوم ہے یا اپنے طور پر ریسرچ مکمل کرنا ہوگا۔ مقالے کے نگران کا تعلق انڈیا سے ہوگا؟ یا سعودیہ کے اساتذہ کی خدمات لی جاسکتی ہیں؟

(4) کیا پی ایچ ڈی کرتے ہوئے Teach English کورس میں داخلہ لیا جاسکتا ہے؟ جو ایک فاصلاتی طرز کا کورس ہے۔

براہِ کرم مذکورہ امور کی وضاحت فرمائیں تو نوازش ہوگی۔

بتاریخ: 7/جنوری 2020ء

دستخط
(منور افضل)

5.4.4 عرضی برائے ملازمت؛

آج کل ملازمت کے لیے کسی خاص عرضی کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی ہے۔ کیوں کہ ہر ادارہ اپنا مخصوص پروفارما رکھتا ہے۔ امیدوار کو صرف خانہ پُری کرنی ہوتی ہے۔ البتہ بعض ادارے بائیوڈاٹا طلب کرتے ہیں۔ اب بائیوڈاٹا بھی قدیم اصطلاح ہوگئی ہے۔ اس کی جگہ سی وی (CV) کا استعمال عام ہوگیا ہے۔ جسے Curriculum Vitae کہا جاتا ہے۔ CV درخواست گزار کی شخصیت کا آئینہ ہوتا ہے۔ کیریئر میں کامیابی اس بات پر منحصر ہے کہ آپ نے کس قدر سوجھ بوجھ کے ساتھ CV تیار کی ہے۔

CV میں ذاتی معلومات جیسے نام، تاریخ پیدائش، سماجی رتبہ، زبان، پتہ، ٹیلیفون نمبر بشمول موبائل نمبر اور ای میل پتہ درج کیا جاتا ہے۔ تعلیمی پس منظر کے تحت تعلیمی ادارے کا نام، مدت مع سال وسنہ، محصول فیصد نمبرات، ڈویژن، نمایاں کارکردگی، کمپیوٹر کی جانکاری وغیرہ جب کہ ملازمت کے تجربے کے تحت ادارہ کا نام، مدت، عہدہ، ذمہ داریاں، کارکردگی اور تربیتی پروگرام جن میں شرکت کی ہو۔ موجودہ ملازمت کی مکمل تفصیلات ضرور درج کریں۔

CV مندرجات کو ترتیب ملازمت یا عہدہ پر منحصر ہے۔ اگر آپ پہلی مرتبہ ملازمت کے لیے عرضی داخل کررہے ہوں تو ذاتی معلومات ابتدا میں دیے جائیں پھر تعلیمی قابلیت اور تجربہ کو شامل کیا جائے۔ اگر آپ کسی بڑے عہدہ کے لیے امیدوار ہوں اور پہلے سے ملازم ہوں تو اپنا CV کو تعلیمی قابلیت یا تجربہ سے شروع کیا جائے۔ CV میں خاندانی حالات ہرگز نہ دیں۔ مختصر لفظوں میں اپنی پوری شخصیت کو پیش کریں۔ CV دو صفحات سے زیادہ نہیں ہونا چاہیے۔ اہم نکات کو اہمیت دیں غیر ضروری معلومات دے کر CV کو طویل کرنے سے گریز کریں۔

CV کے ساتھ ایک تمہیدی خط لکھا جاتا ہے۔ CV کی طرح تمہیدی خط کے معیار پر خاص توجہ دیں کیوں کہ تمہیدی خط آپ کی تعلیمی لیاقت

اور تجربہ کا خلاصہ ہوتا ہے جس کی وجہ سے آفیسر آپ کی CV پڑھنے پر مجبور ہوگا۔ خط یا جاذب نظر اور مختصر ہو قواعد کی غلطیوں سے پاک ہو۔ جس شخص کو خط لکھ رہے ہوں اس کے نام کے لہجے پر خاص دھیان دیں۔ درخواست میں نہ تو بے جا عاجزی اور انکساری سے کام لیں اور نہ ہی تکبر اور گھمنڈ کا مظاہرہ کریں بلکہ یہ ثابت کرنے کی کوشش کریں کہ مطلوبہ جائیداد کے لیے آپ بہترین امیدوار ہیں اور کہیں کہ ادارہ کو ترقی دینے اور اس کے معیار کو اونچا کرنے میں آپ اہم کردار ادا کر سکتے ہیں۔ CV کے ساتھ جو عرضی لکھی جاتی ہے اس کا نمونہ ملاحظہ ہو۔

حسان عبداللہ
مکانمبر C4' سی آئی بی کوارٹرز
قدیم ملک پیٹ، حیدرآباد، 500036
فون: 040-65703084
ای میل: hassan007@gmail.com

منیجر
ایچ آر ڈیپارٹمنٹ
بی ایچ ای ایل
حیدرآباد، تلنگانہ

جناب چیف ایڈیٹر صاحب!
آداب!
مدعا: عرضی برائے تقرر بہ حیثیت اسسٹنٹ انجینئر سے متعلق
حوالہ: اشتہار روزنامہ انڈین اکسپریس۔ بتاریخ: 10-01-2020

روزنامہ حوالہ میں آپ کی کمپنی کا اشتہار دیکھا۔ آپ کو یہ بتاتے ہوئے خوشی محسوس کر رہا ہوں کہ راقم بی۔ ای میکانیکل کے (عثمانیہ) درجہ اوّل سے کامیاب کیا۔ حیدرآباد میں ہی ایک پرائیویٹ کمپنی میں پانچ برسوں سے بہ حیثیت فورمین کارگزار رہا ہوں۔ انگریزی، ہندی، تلگو اور اردو زبان پر قدرت رکھتا ہوں۔ اس عرضی کے ساتھ اپنا CV اور تعلیمی تجربے کے صداقت نامے منسلک کر رہا ہوں۔ امید کہ مذکورہ جائیداد کے لیے اہل قرار پاؤں گا۔

تاریخ: 28-01-2020

دستخط
(حسان عبداللہ)

5.4.5 عرضی برائے استفسار (آر ٹی آئی):

آج کل حق معلومات یعنی Right to Information کے تحت مختلف اداروں سے درخواستیں داخل کی جاتی ہیں۔ حکومت ہند نے 2005ء میں ایک قانون کی منظوری دی تھی جس کو ہم RTI Act 2005 کہتے ہیں۔ اس قانون کے حوالے سے ہم مختلف سرکاری، نیم سرکاری' خانگی اداروں اور محکمہ جات سے استفسار کر سکتے ہیں اور متعلقہ محکمہ کا ایک آفیسر جنھیں پبلک انفارمیشن آفیسر کہا جاتا ہے۔ جو پوچھے گئے سوالات کا جواب دیتا ہے، لیکن بیس سال سے زائد پرانے ریکارڈ سے متعلق معلومات حاصل نہیں کی جاسکتیں۔ انفارمیشن آفیسر آپ کی جانب سے طلب کیے گئے دستاویزات کی زیراکس کے اخراجات طلب کرسکتا ہے پھر وہ اخراجات آپ کی جانب سے ادا کیے جانے کے بعد مطلوبہ دستاویزات کی زیراکس بھیجی جاتی ہیں۔ اگر کسی ادارے کا انفارمیشن آفیسر ایک ماہ کے اندر آپ کی درخواست کا جواب نہیں دیتا ہے تو آپ کو حق حاصل ہے کہ آپ ریاستی سطح کے زونل آفیسر سے شکایت کریں جو متعلقہ محکمہ کو فوری کارروائی کرنے کا حکم دیتا ہے اور تعمیل نہ کرنے پر سزا بھی متعین کرسکتا ہے۔ اس کے علاوہ مرکزی

سطح کا بھی آفیسر مقرر ہوتا ہے۔ غرض آپ کی درخواست پر متعلقہ محکمہ کاروائی کرنے کا پابند ہے۔ اب آن لائن بھی آر ٹی آئی کے ذریعے درخواست داخل کرنے کی سہولت حاضر ہے۔ اس کے لیے آپ کو اس لنک پر کلک کرنا ہوگا۔

www.onlinertiapplication.com

ہر شہری کو ہر محکمہ یا ادارے سے سوال کرنے کا حق ہے۔ تاکہ اسے پتہ چلے کہ سرکاری یا خانگی محکموں میں کام کاج کس طرح چل رہا ہے۔ کہیں کوئی غبن دھوکہ دہی کا کھیل تو نہیں ہو رہا ہے۔ سرکاری بجٹ کا استعمال کیسا ہو رہا ہے۔ تعلیمی اداروں میں داخلوں میں کس حد تک شفافیت ہے؟ تقررات کے ضمن میں کس طریقۂ کار کو اپنایا جا رہا ہے؟ غرض ہر قسم کے استفسار اپنے طور پر درخواست کے ذریعے پوچھے جا سکتے ہیں۔

درخواست کا نمونہ؛

آر ٹی آئی کے تحت جو درخواست دی جاتی ہے اس میں پہلے آپ اپنا نام، پتہ اور آئی ڈی پروف (آدھار، پیان کارڈ، آئی ڈی کارڈ وغیرہ) کی کاپی منسلک کرنا ہوتی ہے۔ آر ٹی آئی درخواست کی دس روپئے فیس بھی مقرر ہے لیکن غریب افراد اگر وہ اپنا آمدنی سر ٹیفکیٹ مسلک کریں تو فیس سے مستثنیٰ ہوں گے۔

طوبیٰ ارم
مکان نمبر CIB-A4
ملک پیٹ قدیم، حیدرآباد 500036

اسسٹنٹ انفارمیشن آفیسر
گورنمنٹ ڈگری کالج
جگتال-505327

عالی جناب!

مدعا: قانون حق معلومات 2005 کے تحت کالج کے پروفیسر سید سمیع اللہ صاحب سے متعلق معلومات درکار۔

شعبۂ ہندی کے پروفیسر سید سمیع اللہ سے متعلق درج ذیل معلومات درکار ہیں۔ دستاویزات کی زیراکس کاپی مہیا کریں تو نوازش ہوگی۔

(1) جناب سید سمیع اللہ کا ابتدائی تقرر نامہ اور جوائننگ رپورٹ۔

(2) تعلیمی اور تدریسی اسناد کی کاپی۔

(3) مختلف ترقیوں کی تواریخ اور ان کی کاپی معہ آخری تنخواہ کا سرٹفیکیٹ

(4) ملازمت سے سبکدوش کی تاریخ مع پنشن کی تفصیلات۔

جناب سید سمیع اللہ پر ایک خصوصی کتاب ترتیب دی جارہی ہے اس ضمن میں صحیح معلومات درکار ہیں۔ امید ہے کہ آپ آر ٹی آئی کے مطابق جلد سے جلد مندرجہ بالا تمام سوالات کے جواب اور کاغذات ارسال فرمائیں گے۔

تاریخ:
مقام:

دستخط
(طوبیٰ ارم)

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ درخواست میں مدعا کے تحت کیا لکھا جاتا ہے؟

2۔ حوالہ کیوں لکھا جاتا ہے؟

3۔ آر ٹی آئی سے کیا مراد ہے؟

4۔ CV کسے کہتے ہیں؟

5۔ آئی ڈی پروف میں کیا کیا شامل ہیں؟

5.5 اکتسابی نتائج

☆ درخواست کے معنی التماس یا گزارش کے ہیں۔ اسے انگریزی میں Application کہا جاتا ہے۔ درخواست نویسی سے مراد اپنی خواہش یا ضرورت کو تحریری طور پر متعلقہ حکام تک پہنچانے کا عمل ہے۔

☆ درخواست نویسی کی ضرورت اور اہمیت ہر دور میں رہی ہے۔ جب تک انسان کی خواہشات اور ضروریات باقی رہیں گے تب تک درخواست نویسی کا عمل جاری رہے گا۔ درخواست نویسی ایک فن ہے جو تھوڑی سی توجہ اور مشق کے ذریعے حاصل کیا جا سکتا ہے۔

☆ درخواست لکھنے کے لیے کاغذ اور قلم کی ضرورت ہوتی ہے۔ ہمیشہ قلم اور کاغذ بہتر اور معیاری ہونا چاہیے۔ عرضی لکھنے سے قبل ایک خاکہ بنائیں کہ آپ کو کیا لکھنا ہے اور کیسے لکھنا ہے کون سے پہلوؤں کو روشن کرنا ہے۔ عرضی خواہ وہ کسی بھی نوعیت کی صداقت پر مبنی ہونا چاہیے۔

☆ مؤثر ابلاغ کی تین بڑی خوبیاں ہیں۔ سلاست، وضاحت اور اختصار۔ تحریر میں سلاست کے اوصاف اس وقت پیدا ہوتے ہیں جب الفاظ آسان اور جملے مختصر ہوں۔ ادق اور غیر مانوس الفاظ اور پیچیدہ تراکیب سے بچنے کی کوشش کیجیے۔ آپ جو کچھ لکھیں وہ ذاتی ہو۔

☆ ن ناقابل فہم عرضیاں مسترد کردی جاتی ہیں۔ عرضی کو مختصر بھی ہونا چاہیے یعنی کم سے کم الفاظ میں اپنا مدعا بیان کیجیے۔ غیر ضروری الفاظ، تکرار، حشو و زائد کا استعمال نامناسب ہے۔ عرضی کو قواعد کی غلطیوں سے پاک ہونا چاہیے۔

☆ CV یعنی Curriculum Vitae آپ کی شخصیت کا آئینہ ہوتا ہے جس میں ذاتی معلومات، تعلیم اور تجربہ کی تفصیل درج کی جاتی ہے۔ CV دو صفحات سے زیادہ نہیں ہونا چاہیے CV کے ساتھ جو عرضی لکھی جاتی ہے وہ بھی جاذب نظر اور مختصر ہو۔

☆ آج کل آر ٹی آئی کا چلن زیادہ ہے۔ آر ٹی آئی یعنی Right to Information Act 2005 ہے جس کو اردو میں قانون حقِ معلومات کہا جاتا ہے۔ اس حوالہ سے دی گئی درخواست پر متعلقہ محکمہ یا ادارہ کو اندرون تیس دن جواب دینا لازم ہوتا ہے۔ اگر وہ جواب نہیں دیتا ہے تو اس کے خلاف ریاستی مرکزی انفارمیشن بیورو میں شکایت کی جا سکتی ہے۔

5.6 کلیدی الفاظ

الفاظ	معنی
ابلاغ	پہنچانا، بھیجنا
ادق	نہایت مشکل

اعراب	زیر زبر اور پیش کی علامتیں
ترسیل	بھیجنا، روانہ کرنا
جامع	مکمل، تکمیل کیا ہوا
حشو وزائد	زائد کلام، بے ضرورت گفتگو
حیوانِ ناطق	بات کرنے والا حیوان یعنی انسان
سلاست	روانی، کلام میں مشکل لفظ کا نہ آنا
لوازم	لازم کی جمع، ضروری چیزیں
مبہم	مشکوک، وہ جس کا مطلب واضح نہ ہو۔
مشاہدہ	دیکھنا، معائنہ کرنا
مترادف	ہم معنی الفاظ
مترجم	ترجمہ کرنے والا
نامانوس	ناآشنا، اجنبی
CV	Curriculam Vitae ' نئے طرز کا بائیوڈاٹا۔
RTI	Right to Information ' قانون حق معلومات

5.7 نمونۂ امتحانی سوالات

5.7.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ درخواست کے لغوی معنی کیا ہیں؟

2۔ مؤثر ابلاغ کی تین خوبیاں کون سی ہیں؟

3۔ سلاست کسے کہتے ہیں؟

4۔ درخواست کا ذہنی خاکہ سے کیا مراد ہے؟

5۔ درخواست کی زبان کیسی ہونی چاہیے؟

خالی جگہوں کو پُر کیجیے۔

6۔ CV کا مطلب.................. ہے۔

7۔ RTI سے مراد......................... ہے۔

8۔ قانون حق معلومات سن.......................... میں منظور ہوا۔

9۔ درخواست نویسی ایک.................. ہے اور ہر فن اپنی جگہ مشکل ہوتا ہے۔

10۔ مؤثر ابلاغ کی تین بڑی خوبیاں سلاست، وضاحت اور.......................... ہے۔

5.7.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ درخواست کیوں لکھی جاتی ہے؟ مثالیں دیجیے۔

2۔ درخواست کا ذہنی خاکہ کس طرح تیار کیا جاتا ہے؟

3۔ مؤثر ابلاغ کی خوبیاں بیان کیجیے؟

4۔ اپنے پرنسپل کے نام تین روزہ رخصت کی درخواست لکھیے؟

5.7.3 طویل جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ درخواست نویسی کو جامع اور مختصر بنانے کے اہم اصول بیان کیجیے؟

2۔ CV کسے کہتے ہیں؟ اور اس کے مندرجات پر روشنی ڈالیے۔

3۔ آپ کے شہر کے محکمہ بلدیہ کا منظور کردہ بجٹ اور اس کے خرچ کی تفصیلات معلوم کرنے کے لیے آر ٹی آئی درخواست لکھیے۔

5.8 مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ کتابیں

1۔ رئیس صدیقی اچھا خط کیسے لکھیں

2۔ لنک: https://youtube/8hQgwcluM-1

3۔ لنک: https://www.onlinertiapplication.com

4۔ لنک: https://www.thebalancecareers.com

اکائی 6 : خطوط نگاری

اکائی کے اجزا

6.0 تمہید

انسان روز افزوں ترقی کی راہ پر گامزن ہے۔ دنیا عالمی گاؤں میں تبدیل ہو چکی ہے۔ لوگ پل پل کی خبر سے آگہی رکھتے ہیں۔ انسان اطلاعات اور ٹکنالوجی کے دور میں داخل ہو چکا ہے۔ ہر فرد کو معلومات کے حصول اور ارسال پر دسترس حاصل ہے۔ اس تیز رفتار دنیا میں جہاں لوگوں کو ہر لمحے کی خبر ہے، انسان کی زندگی میں خطوط کی اہمیت اور معنویت برقرار ہے۔ کیونکہ خطوط، انسان کے احساسات و جذبات کے مؤثر ترجمان ہوتے ہیں۔ ان میں مکتوب نگار کی شخصیت، سیرت اور کردار کی آئینہ داری ہوتی ہے۔ اس کے اخلاق، عادات اور آداب و اطوار کا عکس نظر آتا ہے۔ خطوط میں مکتوب نگار کے نہ صرف سوانحی اشارے ملتے ہیں بلکہ عصری حسیت، معاشرتی نشیب و فراز، معاصر تاریخ و تہذیب، رجحانات اور نظریات کی بازگشت ہوتی ہے۔ دراصل خطوط، افکار و خیالات کے اظہار کا طاقتور ذریعہ ہوتے ہیں۔ اس اکائی میں خطوط نویسی کی تعریف و تفہیم، اقسام اور اجزا کے متعلق تفصیلی گفتگو کی جائے گی۔ اس کے علاوہ خطوط کی تاریخی، سوانحی، ادبی اور لسانی اہمیت کو بھی زیرِ بحث رکھا جائے گا ہے۔

6.1 مقاصد

اس اکائی سے استفادہ کرنے کے بعد طلبہ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

☆ خطوط کی بحیثیت صنف تعریف و تفہیم کو سمجھ سکیں گے۔

☆ موجودہ تناظر میں خطوط کی اہمیت و افادیت سے واقف ہو سکیں گے۔

☆ خطوط نویسی کے فن سے آگہی پیدا کر سکیں گے۔

☆ خطوط کے اجزا، ڈھانچہ یا ساخت سے مطلع ہو سکیں گے۔

☆ خطوط نویسی میں القاب و آداب کی اہمیت کو سمجھ سکیں گے۔

☆ خطوط کی سوانحی، تاریخی اور ادبی اہمیتسے واقف ہو سکیں گے۔

☆ خطوط کی اقسام کو مثالوں کے ذریعے سمجھ سکیں گے۔

☆ ذاتی، دفتری، کاروباری اور اخباری خطوط کے مابین فرق کو سمجھ سکیں گے۔

☆ خطوط کے زبان و بیان کی باریکیوں سے واقف ہو سکیں گے۔

6.2 خطوط نگاری

کسی فرد کے ذریعے کسی شخص، عوام یا ادارے کے لیے ارسال کردہ تحریری پیغام کو خط یا مکتوب کہا جاتا ہے۔ خطوط نگاری، تحریری ترسیل کی ایک مؤثر شکل ہے۔ خط ایک ادبی صنف ہے، اس میں مکتوب نگار کے جذبات، احساسات اور خیالات کی ترجمانی ہوتی ہے۔ یہ ذاتی اظہار کا ایک طاقتور وسیلہ ہے۔ اس میں زندگی کی حرکت، روح اور روانی ہوتی ہے۔ دراصل خط، زندگی کا ایک ایسا نگارخانہ ہے جس میں مکتوب نگار کی شخصیت ہر رنگ میں نمایاں ہوتی ہے۔ خط کے ہر ایک فقرے میں زندگی کا پرتو نظر آتا ہے۔ اس میں طنز و مزاح، درد و غم، تفریح و تفنن، لطف و انبساط کا گراں قدر سرمایہ موجود ہوتا ہے۔ خطوط میں مکتوب نگار کے مشاہدات، تجربات، افکار اور نظریات کی پیش کش ہوتی ہے۔

خط کا تعلق اپنے زمان و مکان سے بہت گہرا ہوتا ہے۔ اس میں فرد کی ذات کے ساتھ عوامی جذبات، سماجی نفسیات اور معاشرتی نشیب و فراز کا عکس نظر آتا ہے۔ خط میں مکتوب نگار کی شخصیت، خوش دلی، انسان دوستی، اخلاق، سیرت، نرم دلی، آداب و اطوار، خیالات، نفسیات اور کردار کی عکاسی ہوتی ہے۔ خط کسی اصول، خیال یا موضوع کا پابند نہیں ہوتا ہے۔ اس میں جذبات کے اظہار کی لامتناہی قوت اور خیالات کی بوقلمونی ہوتی ہے۔ دراصل خطوط، ذاتی اظہار اور ذاتی تسکین کا مؤثر ذریعہ ہوتے ہیں۔ خط کے متعلق یہ قول عام ہے کہ یہ نصف ملاقات کے مترادف ہوتا ہے۔ خطوط نگاری میں مکتوب الیہ، نظروں سے اوجھل ہوتے ہوئے بھی مکتوب نگار کے سامنے موجود ہوتا ہے۔ خطوط نویسی میں عام طور پر مکالماتی انداز بیان اختیار کیا جاتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مکتوب نگار اور مکتوب الیہ ایک دوسرے سے ہم کلام ہیں۔ دراصل خطوط میں دو افراد کے مابین مکالمہ ہوتا ہے، جس میں ایک فرد حاضر اور دوسرا غائب ہوتا ہے۔ ان میں رسمی مکالمے کے برعکس غیر رسمی اور بے تکلف گفتگو ہوتی ہے۔ خطوط نویسی میں ایجاز و اختصار کو حسن کا درجہ حاصل ہے۔ اس میں طوالت، استدلال، فلسفہ اور مباحث سے گریز کیا جاتا ہے۔ خطوط کی ترسیل پیچیدہ، مبہم اور گنجلک افکار و نظریات سے مجروح ہوتی ہے۔ خطوط کی زبان عموماً سادہ، سلیس اور شستہ ہوتی ہے لیکن خطوط کی ایسی روایت بھی رہی ہے جس میں مکتوب نگاروں نے اپنے خطوط کو زبان کی چاشنی، رنگین بیانی، مقفع مسجع اور مرصع نثر سے آراستہ کیا ہے۔

خطوط نویسی میں جدت طرازی اور بیان کی ندرت ایک آرٹ ہے۔ اس میں معروضیت اور سادگی کے ساتھ تخلیقی فن کا مظاہرہ بھی ہوتا ہے۔ اس کے لیے کوئی رہنما اصول نہیں ہوتے۔ اس میں مکتوب نگار اپنی انفرادیت، خیال بندی، تخیل، حسن ادا اور انشا پردازی کا بخوبی مظاہرہ کرتا ہے۔ خط نویسی ایک فن ہے جسے متعدد مکتوب نگاروں نے اپنی شخصی انفرادیت اور منفرد قوتِ گویائی سے اوج کمال تک پہنچایا ہے۔ مکتوب نگار کا ایک منفرد اسلوب ہوتا ہے جو مختلف رنگ و آہنگ سے مزیّن ہوتا ہے۔ ان کے زبان و بیان میں رنگارنگی، جاذبیت، تنوع اور کشش ہوتی ہے۔ خطوط اگر چہ ذاتی احساسات و جذبات کے ترجمان ہوتے ہیں، لیکن ان میں ذاتی باتیں، اجتماعی و آفاقی جذبات کا ترجمان بن جاتی ہیں۔

خطوط میں روزمرہ کی گفتگو اور مکالماتی زبان کا نمونہ پایا جاتا ہے۔ بعض خطوط ایسے ہوتے ہیں جن کا لہجہ خطابیہ ہوتا ہے۔ ان کے ذریعے مذہبی، سیاسی، سماجی، نظریاتی اور اخلاقی تبلیغ کا کام بھی انجام دیا جا سکتا ہے۔ تجارتی محکموں، سرکاری دفتروں اور تعلیمی اداروں میں بھی خطوط کی خصوصی اہمیت ہے۔ چونکہ دفتری خطوط، سنجیدہ اور رسمی ہوتے ہیں لہٰذا ان میں اصول و ضوابط کی پابندی ہوتی ہے۔ اعلیٰ اہلکار اور ماتحت اہلکار کے خطوط میں فرق ہوتا ہے۔ اعلیٰ اہلکار کو لکھے گئے خطوط میں القاب و آداب، عہدے اور مراتب کا خیال رکھنا لازمی ہے۔ ایسے خطوط میں درخواست، گزارش اور خاکساری کا لہجہ نمایاں ہوتا ہے جبکہ ماتحت اہلکار کو لکھے گئے خطوط میں ہدایت اور تحکم کا رنگ غالب ہوتا ہے۔ دراصل خطوط کی حیثیت دستاویز کی ہوتی ہے جن میں معاصر تاریخ، تہذیب، ثقافت، نفسیات، رجحان اور رویے کی بازگشت ہوتی ہے۔

6.3 خطوط کی اہمیت

اردو ادب میں خطوط کی اہمیت کئی معنوں میں ہے۔خطوط میں صرف اظہارِ ذات نہیں ہوتا بلکہ سوانحی کوائف کی ترجمانی بھی ہوتی ہیں۔خطوط، ادبا وشعرا کے ادبی اظہار کا ذریعہ بھی ہوتے ہیں۔ان میں بعض اوقات ادب کے نازک وسنجیدہ مسائل پر گفتگو ہوتی ہے جن سے معاصر نقد وادب پر گہری روشنی پڑتی ہے۔خطوط میں تاریخ کا سفر بھی رواں رہتا ہے۔متعدد ایسے خطوط دستیاب ہیں جن پر تاریخی نشیب وفراز کی مہر ثبت ہے۔زبان کی سطح پر بھی خطوط کی اہمیت مسلّم ہے۔جدید اردو نثر کے فروغ میں خطوط کی گراں قدر خدمات ہیں۔زبان کی باریکی اور پیچیدگی کو سمجھنے میں ماہرین السنہ کے خطوط خصوصی اہمیت رکھتے ہیں۔لہٰذا خطوط کی ہمہ گیر و ہمہ جہت اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے۔ذیل میں خطوط کی سوانحی، ادبی، تاریخی اور لسانی اہمیت کے متعلق تفصیلی گفتگو کی گئی ہے۔

6.3.1 سوانحی اہمیت؛

خطوط، سوانحی ادب کا حصہ ہوتے ہیں۔ان میں مکتوب نگار کی شخصیت اور حقیقی زندگی کی عکاسی ہوتی ہے۔ان میں فنکار کے داخلی جذبات و احساسات اور ظاہر و باطن کی ترجمانی ہوتی ہے۔سوانحی خاکے اور سوانح عمریوں کی تشکیل میں خطوط معاون ہوتے ہیں۔خطوط، مکتوب نگار کے حالاتِ زندگی، عقائد، نظریات، مالی حالات، آداب واطوار اور ان کی سیرت وشخصیت، ذاتی صفات اور ذہنی ونفسیاتی کیفیات کے مظہر ہوتے ہیں۔

سوانحی اعتبار سے اردو میں مرزا غالبؔ کے خطوط کی گراں قدر اہمیت ہے۔ان کے خطوط میں ان کی ذاتی زندگی، روزمرہ کے معمولات، مزاج و مذاق، معاشی حالات، رہن سہن، خورد ونوش اور افکار ونظریات کی مؤثر ترجمانی ملتی ہے۔علاوہ ازیں ان میں پنشن کے مسائل، انگریز حکمرانوں سے ملاقات، کلکتہ کا سفر، ذاتی تعلقات، اہلِ خانہ کے حالات، ان کے ذوق وشوق اور ان کی پسند و ناپسند جیسے معاملات کی عکاسی کی گئی ہے۔انھوں نے اپنے خطوط میں شوخی وظرافت کو فن کے طور پر برتا ہے۔ان کے یہاں تعزیت کے اظہار میں بھی انفرادیت پائی جاتی ہے۔اسی طرح اردو کے دیگر ادبا وشعرا جیسے کہ سرسید احمد خاں، الطاف حسین حالی، شبلی نعمانی، ڈپٹی نذیر احمد، حسرت موہانی، علامہ اقبال اور ابوالکلام آزاد وغیرہ کے خطوط بھی ان کے سوانحی کوائف کی دستاویز ہیں۔

6.3.2 ادبی اہمیت؛

خطوط، ادب کا سرمایہ ہوتے ہیں۔ان میں ادبی مسائل پر گفتگو ہوتی ہے۔غالب کے خطوط، اس ضمن خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔ان کے متعدد شاگرد، شعری اصلاح کے لیے انھیں خطوط لکھتے تھے۔غالبؔ انتہائی پابندی کے ساتھ ان کا جواب دیتے تھے جن میں اشعار کی اصلاح اور شعری ولسانی نکات پر مؤثر بحث ہوتی تھی۔غالبؔ کے خطوط میں فنی چابکدستی، ادب کی چاشنی، شعری رنگ وآہنگ، تذکیر وتانیث، حروف تہجی، املا اور اقسام نثر وغیرہ کے متعلق بحث کی گئی ہے۔لہٰذا ایسے خطوط کی حیثیت ادبی دستاویز کی ہے۔خطوط کے ذریعے معاصر ادبی چشمک پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ادبا وشعرا کے خطوط میں ایک دوسرے کے متعلق ذاتی وادبی تبصرے بھی ہوتے ہیں جن کی مدد سے ان کے روابط اور افکار پر گہری روشنی پڑتی ہے۔دراصل خطوط میں ادبی شخصیت، ذہنی ارتقا اور ادبی سفر کا اظہار ہوتا ہے۔خطوط، تنقیدی وتحقیقی مآخذ اور علمی وادبی معلومات کا ذریعہ ہوتے ہیں۔ان میں ادبی صفات کی پیش کش اور ادبی اصول وضوابط کی پابندی ہوتی ہے۔ان میں تخلیقی نثر کے عناصر پائے جاتے ہیں اور انشا پردازی، فنکاری اور زبان دانی کا مظاہرہ بھی ہوتا ہے۔خطوط میں زبان کی رنگا رنگی، چاشنی، جاذبیت، کشش، پُرکاری، تنوع اور بوقلمونی ہوتی ہے۔دراصل خطوط کی

اہمیت ادبی اسلوب کی ہے۔ مذکورہ صفات کے باعث ہی اردو ادب میں خطوط کو صنف کا درجہ حاصل ہے۔

6.3.3 تاریخی اہمیت؛

خطوط میں عصرِ حاضر کے سیاسی اتار چڑھاؤ، اخلاقی پستی، معاشرتی زوال، عصری حسیت، انسانی بے بسی وغیرہ کی متحرک تصویر کشی ہوتی ہے۔ خطوط کا تعلق اپنے زمان ومکان سے گہرا ہوتا ہے۔ ان کی حیثیت تاریخی دستاویز کی ہوتی ہے۔ متعدد ایسے خطوط ہیں جن میں تاریخی واقعات کا بیان ملتا ہے۔ جیسے کہ ۱۸۵۷ء کے خوں ریز واقعات، انگریزوں کا ظلم وستم، زوالِ مغلیہ سلطنت، نوابینِ اودھ کی قید ومشقت، بیگماتِ اودھ کے تاریخی کردار اور تحریکِ آزادی وغیرہ۔ اس ضمن میں رجب علی بیگ سرور، مرزا غالب، سرسید احمد خاں، شبلی نعمانی، الطاف حسین حالی، ابوالکلام آزاد، حسرت موہانی اور علامہ اقبال وغیرہ کے خطوط میں معاصر تاریخ کی تفصیلات درج ہیں۔ رجب علی بیگ سرور اور بیگماتِ اودھ کے خطوط میں انتزاعِ سلطنتِ اودھ کے بعد لکھنؤ کی تباہی و بربادی کا مفصل نقشہ کھینچا گیا ہے۔ علاوہ ازیں انگریزوں کے ظلم و جبر، لوٹ مار، تلنگوں کی اودھم، ویرانیٔ شہر، بیگمات کی بے بسی، برہنہ پا اور سراسیمہ عورتوں کا دربدر بھٹکنا وغیرہ کی دردانگیز تصویر پیش کی گئی ہے۔

مرزا غالبؔ نے اپنے متعدد خطوط میں غدر کی تصویر پیش کی ہے۔ وہ دہلی کی تباہی و بربادی کے چشم دید تھے۔ انھوں نے عالی شان عمارتوں کو مسمار ہوتے ہوئے دیکھا۔ دوست احباب کو قتل ہوتے اور پھانسی پر لٹکتے ہوئے دیکھا۔ ان کے خطوط میں واقعاتِ غدر کی صرف تفصیل ہی نہیں ملتی بلکہ دردوغم اور رنج و الم کی ایک دل دوز داستان نظر آتی ہے۔ وہ مغلیہ سلطنت کے آخری چشم و چراغ اور مغل شہزادوں کے المناک انجام کے شاہد تھے۔ انھوں نے مغل بادشاہ کو دربدر ہوتے اور اپنے لواحقین پر ماتم کرتے ہوئے دیکھا تھا۔ لہٰذا ان کے خطوط میں مغلیہ سلطنت کے خاتمے، دہلی کی تباہی، عوامی قتل وغارت اور برطانوی ظلم و جبر کی دردانگیز تصویر دیکھنے کو ملتی ہے۔ ان کے علاوہ سرسید احمد خاں، حسرت موہانی، علامہ اقبال اور ابوالکلام آزاد وغیرہ کے خطوط بھی معاصر تاریخ اور تحریکِ آزادی کے نشیب وفراز کے ترجمان ہیں۔

6.3.4 لسانی اہمیت؛

اردو خطوط کی اپنی ایک لسانی اہمیت ہے۔ خطوط کے مطالعے سے اردو نثر کے تدریجی ارتقا پر روشنی پڑتی ہے۔ ابتدا میں اردو خطوط پر فارسی زبان کے اثرات مرتب تھے۔ رفتہ رفتہ فارسی خطوط میں اردو کے الفاظ شامل ہونے لگے۔ وقت کے ساتھ ساتھ اردو الفاظ کی مقدار میں اضافہ ہوتا گیا۔ مغلیہ عہد تک فارسی میں شعر کہنے یا نثر نگاری کو باعثِ افتخار سمجھا جاتا تھا۔ غالبؔ جیسے اردو کے عظیم شاعر نے پہلے فارسی میں شاعری کی، بعد ازاں اردو زبان میں طبع آزمائی کی۔ اسی طرح انھوں نے پہلے فارسی میں خطوط لکھے اور پھر اردو کو ذریعۂ اظہار بنایا۔ اردو کے ممتاز انشاپردازوں میں رجب علی بیگ سرور، مرزا غالب، محمد حسین آزاد، سرسید احمد خاں اور ابوالکلام آزاد کے نام اہم ہیں۔ مذکورہ تمام انشاپردازوں کا زبان و بیان اور رنگ وآہنگ جدا جدا ہے۔ رجب علی بیگ سرور کی نثر پر دبستانِ لکھنؤ کا گہرا رنگ ہے۔ انھوں نے اپنی نثری تخلیقات میں فارسی آمیز اردو نثر کو خصوصی طور پر برتا ہے۔ ان کے خطوط میں زبان کی رنگینی، چاشنی، تصنع اور جاذبیت پائی جاتی ہے۔ ان کے خطوط، مسجع ومقفع نثر سے بھی آراستہ ہیں۔ ان میں چیدہ چیدہ ردیف کی پابندی سے شاعرانہ حسن کا احساس ہوتا ہے۔ مرزا غالب نے اپنے خطوط کے ذریعے جدید اردو نثر کی بنیاد ڈالی۔ انھوں نے مرصع سازی اور تصنع سے گریز کیا۔ سادہ، شستہ اور سلیس زبان کو رائج کیا۔ مختصر اور حسبِ ضرورت القاب وآداب کا استعمال کیا۔ مراسلے کو مکالمہ بنایا اور نثر میں طنز و ظرافت کی راہ ہموار کی۔ علاوہ ازیں انھوں نے اقسامِ نثر، نثرِ مسجع، نثرِ مقفع، نثرِ معری، روزمرہ، ٹکسالی، فصیح اور غیر فصیح جیسے اردو کے لسانی مسائل کے متعلق بھی اپنے خطوط میں تفصیلی بحث کی ہے۔ محمد حسین آزاد کی نثر پر بھی فارسی آمیز زبان کا رنگ نمایاں ہے۔ ان کے خطوط بھی رنگین بیانی اور فن کاری

سے مزین ہیں۔ عہدِ سرسید میں جدید اردو نثر کی تحریک اپنے عروج پر تھی۔ اس وقت سادہ، آسان، سلیس اور شستہ نثر کا انتہائی فروغ ہوا۔ ابوالکلام آزاد کے خطوط میں مرصع اور سلیس دونوں رنگ نمایاں ہیں۔

6.4 خط کے اجزا

خطوط نویسی ایک سنجیدہ فن ہے۔ اس میں خط نویس کی انفرادیت، اہلیت اور فن کاری کی مکمل تصویر ہوتی ہے۔ عام طور پر مکتوب نگار کسی اصول یا پابندی سے آزاد ہوتا ہے۔ وہ خط کی تشکیل میں جدت اور منفرد پیرایۂ بیان اختیار کرتا ہے۔ اس کے خطوط صورتِ حال کے اعتبار سے منفرد اسلوب کے حامل ہوتے ہیں۔ خط کا اپنا ایک ڈھانچہ ہوتا ہے، جس کی تشکیل مختلف اجزا سے ہوتی ہے۔ خطوط نویسی میں خط کے اجزا کی پابندی ہوتی ہے، لیکن ان کے برتنے میں فرق پایا جاتا ہے۔ کسی کے یہاں تمام اجزا کی پابند ہوتی ہے تو کسی کے یہاں چند کا ہی استعمال ہوتا ہے۔ مجموعی طور پر خط کے آٹھ اجزا ہوتے ہیں جن میں مکتوب الیہ کا نام و پتہ، تاریخ تحریر، القاب، آداب، نفسِ مضمون، خاتمہ، دستخط اور مکتوب نگار کا نام و پتہ وغیرہ شامل ہیں۔ جن کی تفصیلات درج ذیل ہیں۔

6.4.1 مکتوب الیہ کا نام و پتہ؛

مکتوب الیہ (جس کو خط لکھا جائے) خط کا ایک اہم جز ہوتا ہے۔ کیونکہ اس کے مطابق ہی القاب و آداب کا استعمال کیا جاتا ہے۔ خط کی ابتدا میں حسبِ ضرورت مکتوب الیہ کا نام اور عہدہ درج کیے جاتے ہیں۔ اس کے بعد نیچے کی سطروں میں اس کا مکمل پتہ لکھا جاتا ہے۔ اگر ذاتی خط ہے تو اس میں مکتوب الیہ کے عہدے کا ذکر نہیں ہوتا جبکہ دفتری یا کاروباری خطوط میں مینیجر صاحب، چیئرمین صاحب، وی سی صاحب یا صدرِ شعبہ وغیرہ کا استعمال کیا جاتا ہے۔ ایسے خطوط میں عہدے کے ساتھ نام بھی درج ہو تو اس میں کوئی حرج نہیں ہے۔ دراصل مکتوب نگار اپنی سہولت یا ضرورت کے مطابق مکتوب الیہ کا نام یا عہدے کا ذکر کرتا ہے۔ اس کے لیے کوئی حتمی اصول قائم نہیں کیے گئے ہیں۔ خط کے پہلے صفحے کی ابتدا میں دائیں جانب مکتوب الیہ کے نام، عہدے اور پتے کا لکھا جانا اس لیے ضروری ہے کیونکہ خط کی حیثیت دستاویز کی ہوتی ہے۔ اس سے یہ بآسانی شناخت ہو جاتی ہے کہ خط کا مخاطب کون ہے۔

6.4.2 تاریخ تحریر؛

تاریخ تحریر کے متعلق دو اصول رائج ہیں۔ کچھ مکتوب نگار خط کی ابتدا میں ہی دائیں یا بائیں جانب خط کی تاریخ درج کر دیتے ہیں۔ دوسرا طریقہ یہ ہے کہ مکتوب نگار خط کے آخر میں اپنے نام اور دستخط کے نیچے خط کی تاریخ رقم کر دیتا ہے۔ خط نویسی میں تاریخ کی بڑی اہمیت ہے۔ کیونکہ تاریخ کے اندراج سے یہ علم ہوتا ہے کہ اس خط کو کس تاریخ، مہینہ اور سن میں لکھا گیا تھا۔ ایسے خطوط کی اہمیت اس وقت زیادہ ہو جاتی ہے جب وہ کسی تاریخی تناظر میں لکھے گئے ہوں۔ خطوط، مکتوب نگار کے سوانحی کوائف کا حصہ ہوتے ہیں۔ لہٰذا یہ علم ہو جاتا ہے کہ متذکرہ خط سے مکتوب نگار کی زندگی کے کس موڑ یا وقت کی ترجمانی ہو رہی ہے۔ علاوہ ازیں دفتری یا کاروباری خطوط میں تاریخ کا اندراج اشد ضروری ہے۔ کیونکہ دفتروں میں تاریخ کے اعتبار ہی سے خطوط کے رکارڈ محفوظ کیے جاتے ہیں۔ بنیادی طور خطوط چاہے کسی بھی نوعیت کے ہوں تاریخ تحریر کی اہمیت مسلّم ہے۔

6.4.3 القاب؛

خطوط نویسی میں ایسے خطابات جو مکتوب الیہ کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں، انھیں القاب کہا جاتا ہے۔ دراصل القاب سے مکتوب الیہ کی

شخصیت، عظمت اور مرتبے کا اظہار ہوتا ہے۔ مکتوب نگار، مکتوب الیہ کی عمر، پیشہ، عہدہ، حیثیت اور رشتے کے مطابق القاب کا استعمال کرتا ہے۔ ذاتی خطوط اور دفتری یا کاروباری خطوط کے مابین القاب کے استعمال میں فرق پایا جاتا ہے۔ چونکہ دفتری یا کاروباری خطوط رسمی ہوتے ہیں لہٰذا ان میں القاب بھی مختصر اور رسمی ہوتے ہیں۔ جب کہ ذاتی خطوط میں بے تکلفی کے ساتھ سنجیدگی بھی ہوتی ہے۔ اگر خط کسی بزرگ یا اعلیٰ شخصیت کے لیے ہے تو اس کے القاب دوستوں یا ہم عمر کو لکھے جانے والے خط سے مختلف ہوں گے۔ اخباری خطوط میں بھی طویل القاب سے گریز کیا جاتا ہے۔ ایسے خطوط میں عام طور پر مکرمی یا محترمی جیسے القاب استعمال کیے جاتے ہیں۔

اردو میں فارسی کے زیرِ اثر طویل القاب لکھنے کا چلن عام تھا۔ رجب علی بیگ سرور یا دیگر معاصرین کے خطوط میں مدحیہ اور مبالغہ آمیز القاب کی بہتات نظر آتی ہے۔ غالب نے مختصر القاب کی روایت قائم کی۔ انھوں نے مکتوب الیہ کو بعض اوقات براہِ راست خطاب کیا، جیسے کہ کوئی ہم کلام ہو۔ خطوط نویسی میں عام طور پر جو القاب استعمال ہوتے رہے ہیں ان میں مکرمی، محترمی، حضور والا، عالی جناب، جناب والا، اعلیٰ تبار، محبی، محبِ گرامی، کرم فرما، عزیزم، عزیزی، عزیزِ من، دوستم، دوستِ من، پیارے وغیرہ شامل ہیں۔ یہ واضح رہے کہ مذکورہ القاب کے استعمال میں عمر اور حیثیت کا خیال رکھنا ضروری ہے۔

6.4.4 آداب؛

کسی فرد کی تعظیم میں سلام پیش کرنا، آداب کہلاتا ہے۔ دراصل اردو زبان کی اپنی ایک تہذیبی شناخت ہے۔ اس میں سماجی رسم و راہ کی ایک الگ شان ہے۔ گفتگو اور تحریر دونوں میں زبان کی شائستگی، نرمی اور چاشنی کا پورا خیال رکھا جاتا ہے۔ اردو کی یہ تہذیب ہے کہ مکتوب الیہ کی دعائے سلامتی کے ساتھ خط کی ابتدا ہوتی ہے۔ دراصل خط میں دو افراد کے مابین مکالمہ ہوتا ہے۔ لہٰذا اس میں مکتوب الیہ کی عظمت اور مرتبے کا لحاظ رکھتے ہوئے اسے آداب کے ذریعے مخاطب کیا جاتا ہے۔ خط میں آداب کے لیے مختلف الفاظ یا فقرے استعمال کیے جاتے ہیں، جن سے اردو زبان کی تہذیبی قدر و منزلت اور علویت کا اظہار ہوتا ہے۔ اس طرح کے الفاظ عام طور پر راست ملاقات میں بھی ادا کیے جاتے ہیں۔ جیسے کہ السلام علیکم، سلام مسنون، تسلیم، تسلیمات، آداب، آداب عرض ہے اور تسلیم و نیاز وغیرہ۔

6.4.5 نفسِ مضمون؛

نفسِ مضمون میں مکتوب نگار اپنے احوال اور کیفیات کی تفصیل پیش کرتا ہے۔ اس میں مکتوب الیہ کی خیریت دریافت کی جاتی ہے۔ خط ایک ایسا فن پارہ ہے، جس میں خط نویس کی شخصیت اور سیرت کی مؤثر ترجمانی ہوتی ہے۔ وہ اپنے حسنِ اخلاق، آداب و اطوار اور مزاج و مذاق کا بھرپور مظاہرہ کرتا ہے۔ نفسِ مضمون، خط نویسی کا سب سے اہم حصہ ہوتا ہے۔ اس میں انتہائی سنجیدگی، متانت اور فن کاری کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس سے مکتوب نگار کے اسلوب اور انشا پردازی کا اظہار ہوتا ہے۔ اس کے ذریعے مکتوب نگار کے افکار و خیالات پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ ایک ماہر مکتوب نگار کی زبان و بیان پر گہری دسترس ہوتی ہے۔ وہ زبان کی چاشنی، فکر کی رفعت اور خیال کی بلندی کا بھرپور مظاہرہ کرتا ہے۔ خط میں مکتوب الیہ کی عظمت اور مرتبے کے مطابق زبان و بیان کا اہتمام کیا جاتا ہے، لیکن دفتری، کاروباری اور اخباری خطوط کی زبان، ذاتی خطوط سے مختلف ہوتی ہے۔ ان میں سادگی، سنجیدگی اور معروضیت کا لحاظ رکھا جاتا ہے۔ یہاں مقاصد کے بیان میں راست گوئی سے کام لیا جاتا ہے۔ جبکہ ذاتی خطوط میں انشا پردازی کی گنجائش وسیع ہوتی ہے۔ نفسِ مضمون کا ایک مقصد مکتوب الیہ کو ذہنی و جذباتی طور پر متاثر کرنا ہوتا ہے۔ خط کے مضمون کا انحصار اس بات پر بھی ہوتا ہے کہ مکتوب نگار کا مخاطَب کون ہے اور خط کس مقصد یا غرض کے تحت لکھا جا رہا ہے۔ دراصل مکتوب نگار کی اپنی انفرادیت ہوتی ہے۔ جب وہ

اپنے خیالات کو قلم بند کرتا ہے تو کسی اصول کا پابند نہیں ہوتا بلکہ اپنی تخلیقی صلاحیت اور منفرد اندازِ بیان کا مظاہرہ کرتا ہے۔

6.4.6 خاتمہ؛

مکتوب نگار اپنے احوال کو مکمل طور پر بیان کرنے کے بعد آخر میں چند رسمی جملے اختیار کرتا ہے جنھیں خاتمہ کہا جاتا ہے۔ خط کے اس حصے میں مکتوب نگار اپنی محبت، عقیدت اور جذباتی رشتے کا اظہار کرتا ہے۔ وہ مکتوب الیہ پر اپنے احساسات و جذبات کا نقش قائم کرنا چاہتا ہے۔ اختتامی کلمات عام طور پر مختصر ہوتے ہیں لیکن وہ مکمل جملے بھی ہو سکتے ہیں۔ جیسے کہ ہم آپ کے احسان مند ہوں گے، اب اجازت دیجیے، اگلے خط میں ملاقات ہوگی، زیادہ کیا عرض کروں اور خدا حافظ وغیرہ۔ ان کے علاوہ مکتوب نگار چند فقرے بھی تحریر کرتا ہے جیسے آپ کی عنایات کا طالب، آپ کا وفادار، آپ کا فرماں بردار، آپ کا نیازمند، خاکسار، مخلص، خیراندیش وغیرہ۔ مذکورہ الفاظ کا استعمال مکتوب الیہ کی حیثیت اور مرتبے کے پیشِ نظر کیا جاتا ہے۔ دفتری اور کاروباری خطوط کا اختتامیہ ذاتی خطوط سے مختلف ہوتا ہے۔ ان میں اختصار اور معروضیت سے کام لیا جاتا ہے۔

6.4.7 دستخط؛

خطوط نویسی میں دستخط بظاہر بہت مختصر حصہ ہوتا ہے، لیکن اس کی بڑی اہمیت ہے۔ اس سے خط کے تقدس اور اصلیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ ممکن ہے کہ کوئی شخص کسی دوسرے کے نام سے خود خط لکھ دے جس سے اس کی رسوائی ہو جائے۔ ایسی صورت میں دستخط ہی اس کے حقیقی ہونے کا ضامن بنتا ہے۔ اگر کسی دفتری یا کاروباری خط میں نام کے ساتھ دستخط نہ ہو تو اس کی اہمیت نہیں ہوتی ہے۔ لہٰذا خط کی اہمیت، معنویت اور تقدس کے لیے ضروری ہے کہ مکتوب نگار اپنا مکمل نام لکھے اور اس کے اوپر اپنا دستخط بھی کرے۔ دراصل دستخط، خطوط نویسی میں ایک ناگزیر عمل ہے۔

6.4.8 مکتوب نگار کا نام و پتہ؛

مکتوب نگار خط کے آخر میں اپنا نام اور مکمل پتہ لکھتا ہے۔ ذاتی خطوط میں مکتوب نگار اپنا مکمل پتہ نہیں لکھتا کیونکہ مکتوب الیہ عام طور پر اس کا شناسا ہوتا ہے۔ اس کی دوسری وجہ یہ ہے کہ لفافے پر بحیثیت مرسل اس کا پورا پتہ درج ہوتا ہے۔ اس کے برعکس دفتری یا کاروباری خطوط میں نام کے ساتھ مکمل پتہ بھی لکھا جاتا ہے۔ کیونکہ خط کو لفافے سے الگ کر کے جب رکارڈ میں رکھا جاتا ہے تو اس پر پتہ کا ہونا ضروری ہے۔ انگریزی خطوط میں نام اور مکمل پتہ لکھنے کا عام رواج ہے، لیکن اردو خطوط میں اس کی سختی سے پابندی نہیں کی جاتی ہے۔ مکتوب نگار پر یہ منحصر کرتا ہے کہ وہ خط کے آخر میں اپنا مکمل پتہ لکھتا ہے یا نہیں۔ دراصل خط کے آخر میں مکتوب نگار کا نام و پتہ لکھنا زیادہ مناسب ہے کیونکہ یہ خط کا بہت اہم حصہ ہوتا ہے۔ اگر پتہ غلط اور نامکمل ہے تو مکتوب الیہ کو جواب دینے میں دشواری ہوگی۔ دفتری یا کاروباری خطوط میں نام و پتہ کا ہونا لازمی ہے۔ اس کے بغیر ان کی اہمیت صفر ہے۔ ایسے خطوط جن میں مرسل کے نام و پتہ نہیں ہوتے انھیں اعتبار کی نظر سے نہیں دیکھا جاتا ہے۔

6.5 خطوط کی اقسام

اردو میں خطوط نگاری کی مختلف شکلیں رائج ہیں۔ ضرورت کے مطابق خطوط کی کسی شکل یا فارمیٹ کو اختیار کیا جاتا ہے۔ کچھ ایسے خطوط ہوتے ہیں جن میں کوئی شخص اپنے والدین، اساتذہ، محسنین اور مقتدر حضرات کو خطاب کرتا ہے۔ ان کے علاوہ کچھ ایسے بھی ہوتے ہیں جن میں کوئی فرد اپنے دوست، ہم پیشہ اور ہم مشرب کو مخاطب کرتا ہے۔ ان کے علاوہ ایسے خطوط ہو سکتے ہیں جن میں دفتری یا سرکاری امور پر گفتگو کی جاتی ہے۔ خط

کی ایک دوسری شکل بھی ہے جسے عوام میں سرگرمی کے ساتھ عمل میں لایا جاتا ہے۔ایسے خطوط عام طور پر اخبارات میں شائع ہوتے ہیں۔کچھ خطوط عوامی سرگرمیوں کا بھی حصہ ہوتے ہیں جن میں کسی مہم، اصلاح اور بیداری کے لیے عوام سے خطاب کیا جاتا ہے۔خطوط کو مجموعی طور پر ذاتی، دفتری، کاروباری اور اخباری زمرے میں درجہ بند کیا جاتا ہے۔ذیل میں ان کی تعریف، توضیح اور مثالیں پیش کی گئی ہیں۔

6.5.1 ذاتی خطوط؛

ذاتی خطوط کو نجی یا شخصی خطوط کے نام سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ایسے خطوط میں ذاتی جذبات، احساسات، خیالات اور افکار کا اظہار ہوتا ہے۔اس طرح کے خطوط مکتوب نگار اور مکتوب الیہ کے مابین ذاتی رشتوں کے امین ہوتے ہیں۔ایسے خطوط کو عام طور پر مکتوب الیہ کے علاوہ کسی دوسرے کو پڑھنے کی اجازت نہیں ہوتی۔مہذب سماج میں دوسرے کے خط کو پڑھنا اخلاقی جرم خیال کیا جاتا ہے۔مکتوب الیہ اگر کسی کو پڑھنے یا خط کو عام کرنے کی اجازت دیتا ہے تو اس میں کوئی حرج نہیں ہے۔اردو میں ایسی مثالیں موجود ہیں جن میں ادبا و شعرا کے خطوط یکجا کر کے شائع کیے گئے ہیں۔ذاتی خطوط میں القاب و آداب اور رسمی و غیر رسمی طرزِ بیان کے مختلف رنگ نمایاں ہوتے ہیں۔ایسے خطوط کے مخاطب میں برگزیدہ اشخاص، دوست احباب اور عزیز و اقارب شامل ہوتے ہیں۔مکتوب نگار، مکتوب الیہ کی شخصیت، مرتبہ، حیثیت، عمر اور رشتے کی نوعیت کے اعتبار سے القاب و آداب کا استعمال کرتا ہے۔بزرگوں کو مخاطب کرتے وقت ادب، احترام اور عقیدت کا انداز بیان اختیار کیا جاتا ہے جبکہ دوستوں کے خطاب میں بے تکلفی، فطری پن اور غیر رسمی اظہار ہوتا ہے۔کم عمر افراد کو مخاطب کرتے وقت شفقت، محبت، دعا، ہدایت، نصیحت، اصلاح اور تربیت کا پیرایۂ بیان اختیار کیا جاتا ہے۔ذیل میں ذاتی خط کا ایک نمونہ ملاحظہ کیجیے:

<u>ذاتی خط کا نمونہ</u>

استاد کے نام خط

ہاؤس نمبر۔225
گلشن اپارٹمنٹ، جامعہ نگر،
اوکھلا، نئی دہلی۔110025

مکرمی! السلام علیکم!

اللہ کی ذات سے قوی امید ہے کہ آپ بخیر و عافیت ہوں گے۔آپ کا محبت نامہ ملا جس کے لیے ہم شکر گزار ہیں۔آپ کی شفقت اور سرپرستی میرے لیے باعثِ افتخار ہے۔میں نے آجکل کے گذشتہ شمارے میں آپ کا مضمون پڑھا۔یہ مضمون انتہائی معلوماتی اور فکر انگیز ہے۔طلبہ کے لیے یقیناً یہ کارآمد اور مفید ثابت ہوگا۔آپ کی ہدایت، رہنمائی اور سرپرستی کی یہ برکت ہے کہ آپ کا یہ ادنیٰ طالب علم آج درس و تدریس سے وابستہ ہے۔ آپ کی ہدایت کے مطابق درس و تدریس کے ساتھ تحقیق و تدوین کا سلسلہ جاری ہے۔اس وقت افسانوی ادب کی شاہکار تخلیقات زیرِ

مطالعہ ہیں۔میری خواہش ہے کہ آپ کی طرح بحیثیت افسانہ نگار اپنی شناخت قائم کرسکوں۔اس ضمن میں آپ کی مزید سرپرستی کی ضرورت ہے۔
آپ اپنی صحت کا خیال رکھیں۔یہاں سب کچھ ٹھیک ہے۔اللہ کا کرم ہے۔مجھے اپنی دعاؤں میں یاد رکھیں۔اللہ حافظ۔

آپ کی محبت اور عنایات کا طالب

(دستخط)

احرار بن قیس

۲۲/مارچ،۲۰۲۰

6.5.2 دفتری خطوط:

ایسے خطوط جو سرکاری، نیم سرکاری اور نجی اداروں میں استعمال ہوتے ہیں انھیں دفتری خطوط کہا جاتا ہے۔کسی بھی دفتر میں عملہ حسبِ مراتب کارفرما ہوتے ہیں۔ان میں انتظامیہ کے سربراہ سے ماتحت اور ادنی اہلکار تک کی شمولیت ہوتی ہے۔ایسے خطوط کی دو شکلیں عام طور پر رائج ہیں۔ایک شکل وہ ہے جس میں اعلیٰ اہلکار یا ادارے کا سربراہ اپنے ماتحت اہلکار کو مخاطب کرتا ہے۔ایسے خطوط میں رسمی طریقۂ کار اور نظم و نسق کی پابندی نہیں ہوتی ہے۔چونکہ اعلیٰ افسر اپنے ماتحت کو مخاطب کرتا ہے،اس لیے وہ درخواست کے بجائے ہدایت یا حکم کا لہجہ اختیار کرتا ہے۔عام طور پر ایسے خطوط میں ادارے، شعبے اور انتظامیہ کے متعلق اصول وضوابط، ہدایات، تاثرات، توضیحات اور اطلاعات وغیرہ شامل ہوتی ہیں۔ایسے خطوط کسی ادارے یا انتظامیہ کے لیے بہت کارآمد ہوتے ہیں۔ان میں ایک نظامِ مراتب ہوتا ہے جہاں عہدے کے مطابق ماتحت اہلکار سے خط و کتابت کی جاتی ہے۔دفتری خطوط کی دوسری شکل وہ ہے جس میں ماتحت اہلکار اپنے اعلیٰ افسر، مینجمنٹ یا انتظامیہ سے خطاب کرتا ہے۔ایسے خطوط عام طور پر رسمی ہوتے ہیں جن میں زبان کی عمدگی، نظم و نسق اور اعلیٰ افسران کے مرتبے کا لحاظ رکھا جاتا ہے۔اس کے تحت ماتحت اہلکار کسی مسئلے کو اعلیٰ اہلکار یا انتظامیہ کے سامنے لانا چاہتا ہے۔وہ انتہائی غور وخوض اور توجہ کے بعد خط کا مضمون تیار کرتا ہے تا کہ اس میں کوئی خامی یا شکایت کا موقع باقی نہ رہے۔ایسے خطوط میں غیر ضروری اطلاعات سے گریز اور ایجاز واختصار سے کام لیا جاتا ہے۔دراصل دفتری خطوط انتہائی رسمی، سنجیدہ، معروضی، اطلاعاتی اور منظّم ہوتے ہیں۔ذیل میں دفتری خط کا ایک نمونہ ملاحظہ کیجیے:

<u>دفتری خط کا نمونہ</u>

جناب مینیجر صاحب

مائکروٹیک پرائیویٹ لمٹیڈ بھونیشوری، ممبئی

عالی جناب!

میں نے روزنامہ ٹائمس آف انڈیا، مورخہ ۲۰/مارچ،۲۰۲۰ء میں آپ کا ایک اشتہار دیکھا۔جس کے مطابق کمپنی کو ایک سافٹ ویئر انجینیر کی ضرورت ہے۔آپ کو یہ مطلع کرنا چاہتا ہوں کہ میں نے آئی آئی ٹی، دہلی سے سافٹ ویئر میں بی ٹیک کی ڈگری حاصل کی ہے۔میں نے اب تک کئی کمپنیوں میں بحیثیت سافٹ ویئر انجینیر کام کیا ہے۔مجھے متعدد کمپنیوں کے لیے سافٹ ویئر بنانے کا تجربہ حاصل ہے۔اس شعبے میں میری کارکردگی

تقریباً دس برس سے زائد ہے۔

اگر آپ میرا تقرر فرماتے ہیں اور اپنی سرپرستی میں کام کرنے کا موقع فراہم کرتے ہیں تو میں اس کمپنی کے لیے انتہائی کارآمد ثابت ہوسکتا ہوں۔ میرے تجربے، جنون اور محنت سے کمپنی بلندی کی ایک نئی تاریخ رقم کرسکتی ہے۔ میں آپ کو یقین دلاتا ہوں کہ اپنی ذمے داریوں کو ایمانداری اور پابندی کے ساتھ انجام دوں گا۔ شکریہ

متعلقہ اسناد خط کے ساتھ منسلک ہیں۔

آپ کا فرماں بردار

(دستخط)

ذیشان اختر

۲۴ / مارچ، ۲۰۲۰ء

6.5.3 کاروباری خطوط:

کاروباری خط کو تجارتی خط بھی کہا جاتا ہے۔ ایسے خطوط کی تجارتی معاملات میں بڑی اہمیت ہے۔ ان میں قرار نامہ، فرمائش، اطلاع، خرید و فروخت جیسے مسائل کی نشاندہی اور پیش کش ہوتی ہے۔ کمپنی کے اہلکار اور مینجمنٹ ایک دوسرے سے خط و کتابت کے ذریعے منسلک ہوتے ہیں۔ مختلف کمپنیاں، تجارتی ربط و ضبط کے لیے آپس میں خط و کتابت کو انجام دیتی ہیں۔ کاروباری خطوط کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ کوئی کمپنی اپنے منصوبے کے متعلق کھلے طور پر عوام سے خطاب کرسکتی ہے۔ کمپنیوں کے مابین قرار نامہ کو یقینی بنانے کے لیے بھی خط و کتابت سے کام لیا جاتا ہے۔ بعض اوقات صارفین بھی کمپنیوں سے خطوط کے ذریعے وابستہ ہوتے ہیں۔ اگر انھیں کسی پروڈکٹ کے متعلق شکایت ہوتی ہے تو وہ متعلقہ کمپنی کو خط لکھتے ہیں۔ ایسے خطوط، کاروبار کو فروغ دینے، شکایات کا ازالہ کرنے اور صارفین کو متفق و مطمئن کرنے کے لیے انتہائی کارآمد ہوتے ہیں۔ دراصل کاروباری خطوط کی حیثیت دستاویز کی ہوتی ہے۔ کمپنیوں کے مابین کسی مسئلے کے حل میں ایسے خطوط ثبوت کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ کاروباری خطوط رسمی ہوتے ہوئے بھی القاب و آداب کی کثرت سے پاک ہوتے ہیں۔ ان میں نفسِ مضمون پر خصوصی توجہ ہوتی ہے اور تصنع و بے جا طوالت سے گریز کیا جاتا ہے۔ ذیل میں کاروباری خط کا ایک نمونہ پیش کیا گیا ہے:

کاروباری خط کا نمونہ

جناب مینیجر صاحب!

الہند گارمنٹس پرائیویٹ لمیٹڈ

ہائی ٹیک سٹی، سائبر آباد

حیدرآباد۔500032

مکرمی!

آپ سے یہ عرض ہے کہ میری 'ایکسپورٹ انڈیا لمیٹڈ' نام کی ایک کمپنی ہے۔ جو گذشتہ دو دہائی سے گارمنٹس کے میدان میں درآمد و برآمد کی سرگرمیوں کو انجام دے رہی ہے۔ ہمارے یہاں ہر قسم کے ریڈی میڈ گارمنٹس تیار کیے جاتے ہیں جن کی فراہمی گھریلو بازار کے علاوہ بیرونِ ملک بھی کی جاتی ہے۔ ہماری کمپنی کی سالانہ خرید و فروخت دس کروڑ کی ہے۔ اس کمپنی کی شناخت وقت کی پابندی اور کپڑے کی عمدگی ہے۔

جیسا کہ مجھے علم ہے کہ آپ کی کمپنی جینس، شرٹ اور ٹی شرٹ میں تجارت کرتی ہے۔ ہمارے یہاں بڑے پیانے پر مذکورہ گارمنٹس تیار کیے جاتے ہیں۔ اگر آپ ہم سے قرار کرتے ہیں تو بازار سے دس فیصد کم کی قیمت پر گارمنٹس کی سپلائی کی جا سکتی ہے۔ میری کمپنی کے ساتھ تجارتی معاہدہ آپ کے لیے انتہائی سودمند ثابت ہوگا اور ہم یہ بھی یقین دلاتے ہیں کہ آپ کو مستقبل میں کسی طرح کی کوئی شکایت کا موقع نہیں ملے گا۔ شکریہ

(دستخط)

راشد فیصل

مینیجر، ایکسپورٹ انڈیا لمیٹڈ

۲۳/ مارچ، ۲۰۲۰ء

6.5.4 اخباری خطوط؛

اخبارات میں مدیر کے نام خط لکھنے کا عام چلن ہے۔ اخباری خطوط کو قارئین کے مراسلات کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔ قارئین خطوط کے ذریعے مدیر کو اپنی رائے سے باور کراتے ہیں۔ الیکٹرانک میڈیا کے انتہائی فروغ کے باوجود اخبارات و جرائد کی مقبولیت آج بھی مسلّم ہے۔ قارئین بڑی پابندی کے ساتھ مدیر کو خط لکھتے ہیں۔ ایسے خطوط میں ذاتی، اجتماعی اور علاقائی مسائل کی نشاندہی ہوتی ہے۔ قارئین صرف انفرادی مشکلات کا اظہار نہیں کرتے بلکہ وہ قومی و بین الاقوامی معاملات پر بھی رائے پیش کرتے ہیں۔ وہ حکومت کی غیر موافق پالیسی اور ناکارکردگی کے خلاف بھی آواز بلند کرتے ہیں۔ ایسے خطوط کی اشاعت سے حکومتی محکموں کی تنقید ہوتی ہے جس کے سبب سرکاری کارکردگی میں اصلاح اور مسائل کے تدارک کو انجام دیا جاتا ہے۔ کچھ خطوط سماجی و اخلاقی ہوتے ہیں جن سے معاشرے میں محبت، بھائی چارگی اور رواداری کو فروغ ملتا ہے۔ بعض خطوط ایسے عالمانہ اور فکر انگیز ہوتے ہیں کہ وہ قارئین کو غور و خوض اور اپنی رائے کو تبدیل کرنے پر آمادہ کرتے ہیں۔ کچھ خطوط ایسے ہوتے ہیں جن میں قارئین ایک دوسرے سے سوال و جواب کو انجام دیتے ہیں۔ وہ کبھی مخالفت میں لکھتے ہیں تو کبھی حمایت کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ دراصل اخباری خطوط، عوامی مسائل کو اجاگر کرنے اور اظہارِ خیال کا مؤثر ذریعہ ہوتے ہیں۔ ان میں خصوصی طور پر عوامی دلچسپی کے موضوعات کو زیرِ بحث لایا جاتا ہے۔ ذیل میں اخباری خط کا ایک نمونہ پیش کیا گیا ہے:

اخباری خط کا نمونہ

جناب ایڈیٹر صاحب

روزنامہ منصف، حیدر آباد

السلام علیکم!

ہم آپ کے مؤقر اخبار کے ذریعہ حکومت کو آگاہ کرنا چاہتے ہیں کہ حسین آباد، حیدر نگر کے سرکاری کلینک کی حالت اس وقت انتہائی ابتر ہے۔اس میں کسی مستقل ڈاکٹر کا تقرر نہیں ہے۔ کچھ ڈاکٹر عارضی طور پر ٹریننگ پوری کرنے کے لیے کبھی آجاتے ہیں۔ یہاں وقت کی پابندی اور حاضری کا قطعی خیال نہیں رکھا جاتا ہے۔عام طور پر کلینک میں نرس اور کمپاؤنڈر ہی مریضوں کا علاج کرتے ہیں۔کلینک میں دوائیں بھی نہیں ہوتیں، جس کی وجہ سے مریضوں کو دشواری کا سامنا رہتا ہے۔ یہاں کسی مرض کی جانچ کا بھی انتظام نہیں ہے۔اس علاقے میں لوگوں کی مالی حالت ایسی نہیں کہ وہ پرائیویٹ ہاسپٹل میں اپنا علاج کرا سکیں۔لہٰذا مریض در بدر بھٹکنے پر مجبور ہوتے ہیں۔

حکومت سے گذارش ہے کہ مذکورہ کلینک میں کسی ڈاکٹر کا مستقل طور پر تقرر کیا جائے۔ یہاں دواؤں کی فراہمی اور جانچ لیب کے قیام کو بھی یقینی بنایا جائے۔ بلدیہ کے منتخب اراکین سے بھی التماس ہے کہ وہ عوام کی شکایات پر توجہ دیں اور کوئی مثبت قدم اٹھائیں۔اگر وقت رہتے مسئلے کا کوئی حل نہیں نکلا تو عوام میں احتجاج پیدا ہوسکتا ہے۔علاقائی نظم و نسق کے لیے ضروری ہے کہ شکایتوں کا جلد از جلد ازالہ ہو جائے۔متعلقہ محکمے سے مثبت اقدام کی درخوست ہے۔شکریہ۔

آپ کا مخلص!

حمدان بن وسیم

حسین آباد، حیدر نگر

۲۳/ مارچ، ۲۰۲۰ء

6.6 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ بخوبی سمجھ گئے ہوں گے کہ

☆ خطوط، مکتوب نگار کی شخصیت، سیرت اور کردار کا آئینہ ہوتے ہیں۔

☆ خطوط، نصف ملاقات کے مترادف ہوتے ہیں اور ان میں مکالماتی طرزِ بیان کا اہتمام ہوتا ہے۔

☆ خطوط، احساسات و جذبات کے اظہار کا مؤثر ذریعہ ہوتے ہیں۔

☆ خطوط نویسی میں القاب وآداب کا استعمال مکتوب الیہ کی عظمت، عمر، پیشہ اور رشتے کی مناسبت سے کیا جاتا ہے۔

☆ نفسِ مضمون، خط نویسی کی روح ہے۔مکتوب نگار اس میں اپنی زبان دانی اور فن کا مظاہرہ کرتا ہے۔

☆ خطوط نویسی میں مکتوب نگار اور مکتوب الیہ کے نام، مکمل پتہ اور تاریخ تحریر کا اندراج ضروری ہے۔

☆ ذاتی، دفتری، کاروباری اور اخباری خطوط کے مابین فرق ہوتا ہے۔ذاتی خطوط میں حسبِ ضرورت بے تکلفی اور سنجیدگی دونوں ہوسکتی ہیں، لیکن دیگر اقسامِ خطوط میں غیر رسمی تحریر سے گریز کیا جاتا ہے۔

☆ خطوط، سوانحی ادب کا حصہ ہوتے ہیں۔ان سے مکتوب نگار کے سوانحی کوائف پر روشنی پڑتی ہے۔

☆ خطوط معاصر تاریخ کی دستاویز ہوتے ہیں۔متعدد ایسے خطوط دستیاب ہیں جن میں تاریخی واقعات کا ذخیرہ موجود ہے۔مورخ ایسے خطوط کو اپنی تحقیق کا ذریعہ بناتے ہیں۔

☆ خطوط کی ادبی اہمیت ہوتی ہے۔ ان میں ادب کا گراں قدر سرمایہ موجود ہے۔ خطوط نویسی کو ادبی صنف کی حیثیت حاصل ہے۔

☆ خطوط نویسی کی لسانی اہمیت بھی ہے۔ اس کے ذریعے اردو نثر کے فروغ پر روشنی پڑتی ہے۔ مشاہیر اردو کے متعدد ایسے خطوط ہیں، جن میں اقسامِ نثر، تذکیر و تانیث اور روزمرہ و محاورات کے استعمال پر بحث کی گئی ہے۔

☆ خطوط نویسی میں مکتوب نگار اپنی انفرادیت اور انشا پردازی کا مظاہرہ کرتا ہے۔

6.7 کلیدی الفاظ

لفظ	معنی
مکتوب	خط، نامہ، چٹھی
مکتوب نگار	خط لکھنے والا
مکتوب الیہ	جس کے نام خط لکھا جائے
آداب	ادب کی جمع، تعظیم سے سلام کرنا، تعظیمی الفاظ
مکرم	بزرگ، محترم، معظم، معزز
مکالمہ	گفتگو، زبانی سوال و جواب
جنابِ عالی	حضورِ اعلیٰ، عالی جناب، حضرت سلامت
اعلیٰ تبار	اعلیٰ خاندان والا
تسلیمات	تسلیم کی جمع، سلام، بندگی، آداب، کورنش
التماس	گذارش، درخواست، التجا، عرض
محترم	احترام کیا گیا، معزّز، واجب التعظیم، بزرگ
عزیزم	میرے پیارے، عمر میں چھوٹے فرد کا لقب
مخدومی	بزرگ، آقا، مربّی، قابلِ تعظیم
برادرم	میرے بھائی
دوستِ من	میرے دوست
خیر اندیش	خیر خواہ، بھلائی چاہنے والا
اقسام	قسم کی جمع، مختلف قسم
انشا پرداز	مضمون نگار، نثر لکھنے والا، ادیب

6.8 نمونۂ امتحانی سوالات

6.8.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ خطوط نویسی میں 'مکتوب الیہ' کون ہوتا ہے؟
2۔ خطوط کی کتنی قسمیں ہوتی ہیں؟
3۔ القاب کسے کہتے ہیں؟ اس کی ایک مثال دیجیے۔
4۔ آداب کسے کہتے ہیں؟ اس کی ایک مثال دیجیے۔
5۔ خطوط نویسی میں 'نفسِ مضمون' کسے کہتے ہیں؟
6۔ کسی ایک مکتوب نگار کا نام لکھیے جس کے یہاں تاریخی واقعات کا بیان ملتا ہے۔
7۔ ذاتی اور دفتری خطوط میں کوئی ایک فرق بیان کیجیے۔
8۔ خط نویسی میں 'تاریخ تحریر' کیوں ضروری ہے؟
9۔ خط کے اجزا کے نام لکھیے۔
10۔ جدید اردو نثر کے فروغ میں کس خطوط نگار کا اہم کردار ہے؟

6.8.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ ذاتی خطوط پر ایک مختصر نوٹ لکھیے۔
2۔ اخباری خطوط کی خصوصیات بیان کیجیے۔
3۔ خط کی سوانحی اہمیت پر روشنی ڈالیے۔
4۔ خط کی تاریخی اہمیت پر ایک مختصر نوٹ لکھیے۔
5۔ خط نویسی کے عام اصولوں سے بحث کیجیے۔

6.8.3 طویل جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ خط کی تعریف و تفہیم کے متعلق ایک نوٹ لکھیے۔
2۔ اردو میں خطوط نگاری کے فن سے بحث کیجیے۔
3۔ خط کے اجزائے ترکیبی پر روشنی ڈالیے۔

6.9 مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ کتابیں

1۔	مکتوباتِ اردو کا ادبی و تاریخی ارتقا	خواجہ احمد فاروقی
2۔	ادبی خطوطِ غالب	مرزا محمد عسکری
3۔	غالب کی مکتوب نگاری	پروفیسر نذیر احمد (مرتب)
4۔	مکتوب نگاری	ڈاکٹر مسکین علی حجازی
5۔	اردو میں ادبی خط نگاری کی روایت اور غالب	ڈاکٹر بیگم نیلوفر احمد

اکائی 7 : مضمون نگاری

اکائی کے اجزا

7.0 تمہید

''مضمون'' خیالات ونظریات کے تبادلے کی ایک بہترین اور مقبول صنف ہے۔اس کے ذریعے ذہن وافکار کی تشنگی وتشفی کا سامان فراہم کیا جاسکتا ہے۔اس صنف میں شعبہ ہائے حیات سے متعلق تمام تر موضوعات کو احاطۂ تحریر میں لایا جاسکتا ہے اور کسی بھی موضوع پر منظم اور مدلل انداز

میں معلومات فراہم کی جاسکتی ہیں۔اسی وجہ سے آج اس تیز رفتاراورآپادھاپی کے دور میں بھی سنجیدہ قارئین کی نظر میں اس صنف کی اہمیت اور مقبولیت اپنی جگہ قائم ہے۔

مضمون کی اہمیت اور افادیت کے پیش نظر اس اکائی میں مضمون کی تعریف،اقسام اوراس کے مختلف اہم اجزاء،مضمون کی خصوصیات اور مضمون نگاری کے اصولوں پر روشنی ڈالی جائے گی۔ساتھ ہی اردو ادب میں مضمون نگاری کے ارتقا ئی سفر کو بھی سمجھنے کی کوشش کریں گے۔مضمون کی ایک قسم 'انشائیہ' کی وضاحت اور دونوں کے باہمی فرق کو بھی واضح کریں گے۔نیز مختلف اقتباسات کے توسط سے مضمون کی مختلف ہیئتوں اور اصولوں پر روشنی ڈالیں گے اور آخر میں اس اکائی میں بیان کردہ معلومات کی تلخیص یا اکتسابی نتائج پیش کیے جائیں گے۔

7.1 مقاصد

اس اکائی کے مطالعہ کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ :

☆ مضمون کی تعریف،اقسام اوراس کے مختلف اجزاء سے متعارف ہوسکیں گے۔
☆ مضمون کی خصوصیات اور مضمون نگاری کے اصول سے واقف ہوسکیں گے۔
☆ اردو میں مضمون نگاری کے تاریخی ارتقا کو سمجھ سکیں گے۔
☆ مضمون اور انشائیہ کے مابین امتیاز قائم کرسکیں گے۔

7.2 مضمون:تعریف،اجزا اور اقسام

اردو زبان وادب کی تاریخ پر نظر رکھنے والے جانتے ہیں کہ مضمون اور انشائیہ کی صنف تمام تر صحافت کی مرہون منت ہے اور سچ تو یہ ہے کہ اخبارات کے ساتھ مضمون نگاری کی بھی ابتدا ہوتی ہے۔پھر چھاپے خانوں کی ایجاد اس صنف کو ترقی بخشنے اور مقبول بنانے میں اہم رول ادا کرتی ہے۔جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ اخبار میں صرف خبریں ہی نہیں شائع ہوتی ہیں بلکہ صاحب علم وبصیرت مضمون کے ذریعے زندگی کے مختلف شعبوں سے متعلق بھی معلومات فراہم کرتے ہیں ۔صرف اخبار ہی نہیں بلکہ مختلف دیگر تحریری وسائل کے ذریعے بھی خیالات ونظریات کی ترسیل ہوتی ہے۔رسائل وجرائد میں شائع ہونے والے مختلف قسم کے مضامین یا موجودہ دور میں مضمون کی شکل میں لکھے جانے والے بلاگ وغیرہ اس کی بہترین مثالیں ہیں۔

7.2.1 مضمون کی تعریف؛

تمام دوسری زبانوں کی طرح اردو زبان وادب میں بھی مضمون اور مضمون نگاری کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔اردو ادب کی زیادہ تر نثری اصناف دوسری زبانوں خاص کر انگریزی سے ماخوذ ہیں۔مضمون اور مضمون نگاری کا فن بھی فرانسیسی اور انگریزی سے ہوتے ہوئے ہم تک پہنچا ہے۔کہا جاتا ہے کہ لاطینی لفظ Exigere بمعنی کوشش اور آموزش فرانسیسی زبان میں آیا اور وہاں Essayer یا Essai اس کے متبادل کے طور پر استعمال ہوا۔Essayer یا Essai کے لفظی معنی بھی وہی ہیں جو Exigere کے ہیں۔فرانسیسی زبان کا Essayer یا Essai انگریزی میں Essay اور اردو میں مضمون کہلایا۔اس صنف کے فرانسیسی موجد مائیکل دی موننین (Michel De Montaingne (1533-1592 نے اپنے مضامین کو Essai کا نام دیا۔جان فلوریو (John Florio) نے مائیکل دی موننین کے Essai کا انگریزی

میں ترجمہ کیا اور اسے Essays کا نام دیا۔اسی ترجمہ سے متاثر ہوکر انگریزی میں مضمون نگاری کے بانی فرانسس بیکن نے Essay لکھنا شروع کیا۔انگریزی زبان وادب کا یہی Essay اردو میں مضمون کہلایا۔

مضمون کی تعریف کرتے ہوئے مائیکل دی موئتین نے لکھا کہ:

An attempt to put his thought into writing

دنیائے ادب کے مشہور مضمون نگار الڈوس ہکسلے (Aldous Huxley) نے مضمون کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

The essay is a literary device for saying almost everything about almost anything.

اسی طرح وہ مضمون کے حوالے سے مزید لکھتے ہیں کہ

"A Prose composition with a focused subject of discussion or a long systematic discourse "

پروفیسر سیدہ جعفر اپنی کتاب ''اردو مضمون کا ارتقاء'' میں لکھتی ہیں کہ

''Essay میں کسی موضوع کو منتخب کر کے ایک خاص نقطہ ٔ نظر سے اس پر روشنی ڈالی جاتی ہے۔اس لیے اس کو Essay کہتے ہیں''

مذکورہ بالا سطور کی روشنی میں ہم مضمون اس تحریر کو کہہ سکتے ہیں جس میں مضمون نگار کسی موضوع پر اپنے مخصوص خیال اور نقطہ ٔ نظر کو تسلسل، ترتیب اور ایجاز واختصار کے ساتھ پیش کرتا ہے۔تحریر کردہ موضوع کے متعلق مضمون نگار کی اپنی ایک سمجھ اور رائے ہوتی ہے اور اسی کی روشنی میں وہ اپنی تحریر یا مضمون کو منصہ ٔ شہود میں لاتا ہے اور کسی موضوع کے بارے میں نیا تناظر، نئی رائے، نیا حل، مشورے اور سفارشات پیش کرتا ہے۔جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ مضمون نگار کسی بھی موضوع پر اظہار خیال کر سکتا ہے۔اس کے لیے موضوع کی کوئی قید نہیں ہے۔وہ شعبۂ زندگی سے متعلق کسی بھی موضوع پر اظہار رائے کر سکتا ہے، لیکن کسی بھی تحریر کے مضمون ہونے کے لیے جو شرائط ہیں ان میں بات یا نقطۂ نظر کو سلسلے وار، منطقی ربط کے ساتھ علی الترتیب پیش کرنا اور اسے پوری جامعیت کے ساتھ مختصراً بیان کرنا شامل ہیں۔جب تک یہ شرائط کسی تحریر کا حصہ نہیں ہوں گی ان پر مضمون کا اطلاق نہیں ہو سکتا۔یعنی مضمون وہی ہوگا جو مختصر تو ہو، لیکن موضوع کے تمام ممکنہ پہلوؤں کو محیط ہو نیز خاص ترتیب اور جامعیت کے ساتھ پیش کیا گیا ہو۔

ان شرائط کی تکمیل کے لیے ضروری ہے کہ مضمون کی زبان بالکل سادہ اور سلیس ہو۔اپنے مخصوص خیال اور نقطہ ٔ نظر کو واضح انداز میں پیش کیا گیا ہو۔مضمون میں کسی طرح کا ابہام نہ ہو۔غیر ضروری مترادفات اور پیچیدہ تراکیب نیز موضوع اور مواد کو گنجلک بنا دینے والے طرز اظہار سے گریز کیا گیا ہو۔تاکہ قاری مضمون کو بآسانی سمجھ سکے اور اس کے مطالعے سے مکمل طور پر مستفید ہو سکے۔

مضمون کو جامع اور مدلل بنانے کے لیے ضروری ہے کی موضوع سے متعلق مواد کی فراہمی کو یقینی بنایا جائے۔جب تک تمام ممکنہ مواد اور مضمون کے مختلف پہلو اور نکات مضمون نگار کے پیش نظر نہیں ہوں گے وہ جامع اور مدلل انداز میں اپنے نقطہ ٔ نظر کے اظہار سے قاصر ہوگا۔اس لیے مضمون نگار کے لیے ضروری ہے کہ وہ موضوع کے تحت آنے والے تمام ممکنہ مواد تک رسائی حاصل کرے اور ان کے مطالعے اور تجزیے کے بعد اپنے نقطۂ نظر کے مطابق مضمون تحریر کرے۔ورنہ اس کا مضمون اکہرا، مبہم، تشنہ اور غیر مدلل ہوگا اور پھر بدرجۂ مجبوری وہ لفظوں اور تراکیب کی کرتب بازی کا مظاہرہ کرے گا۔اکہرا، مبہم، تشنہ اور غیر مدلل مضمون تحریر کرنے سے بچنے کے لیے ضروری ہے کہ زیادہ سے زیادہ مطالعہ کیا جائے اور متعلقہ مواد تک رسائی حاصل کی جائے۔دستیاب انفارمیشن ٹکنالوجی کی متنوع اور وافر سہولیات کو بروئے کار لایا جائے۔اور مضمون کو ہر نہج سے جامع اور مکمل بنانے کی کوشش کی جائے۔

7.2.2 مضمون کے مختلف اجزا؛

اچھے مضمون کے لیے ضروری ہے کہ وہ مدلل، مربوط اور مختصر لیکن جامع ہو۔ اس میں کسی طرح کا ابہام اور بے جا طوالت نہ ہو۔ خیالات تسلسل کے ساتھ ترتیب وار منطقی انداز میں پیش کیے گئے ہوں۔ تاکہ قاری پر مضمون کے حقائق کی پرتیں منظم انداز میں کھلتی جائیں اور وہ مضمون سے کلی پر مستفید ہو سکے۔ ان مقاصد کا حصول اسی وقت ممکن ہے جب مضمون نگاری کے سائنسی پہلوؤں کو مد نظر رکھا جائے اور خیالات کا اظہار مربوط انداز میں مرحلہ وار کیا جائے۔ مضمون کے عموماً تین حصے یا تین مراحل ہوتے ہیں۔

1۔ تمہید یا تعارف 2۔ درمیانی حصہ یا نفس مضمون 3۔ اختتامی حصہ

1۔ تمہید یا تعارف؛

کسی بھی مضمون کا تمہیدی یا تعارفی حصہ بہت اہم ہوتا ہے۔ اس حصے میں پہلے حکایت اور موضوع سے متعلق واقعات اور اشعار کے ذریعے قاری کی توجہ مضمون کی طرف متوجہ کرائی جاتی ہے۔ اس کے بعد موضوع کا پس منظر بیان کیا جاتا ہے تاکہ قاری موضوع سے متعارف ہو سکے اور پھر نفس مضمون میں زیر بحث آنے والے شواہد کا تعارف یعنی Thesis Statement پیش کیا جاتا ہے۔ عموماً اسی حصے کے مطالعے سے مضمون کے معیار اور اس کی اہمیت و افادیت کے بارے میں رائے قائم کر لی جاتی ہے۔ اگر قاری بادی النظر میں مضمون کی طرف راغب نہ ہو سکا یا مضمون میں دلچسپی قائم نہ کر سکا تو نفس مضمون کی طرف اس کی توجہ مبذول کرانا مشکل ہوگا۔ اس لیے ضروری ہے کہ تمہید یا تعارف اس طرح ہو کہ قاری مضمون کی طرف متوجہ ہو سکے اور پوری دلچسپی و انہماک کے ساتھ مضمون کے مطالعے پر آمادہ ہو سکے۔ اگر تمہید یا تعارف طول طویل، پھسپھسا اور غیر دلچسپ ہوگا تو پورا مضمون قاری کی عدم دلچسپی اور بے توجہی کا شکار ہو جائے گا۔ اس لیے مضمون کا تمہیدی اور تعارفی حصہ قاری کی دلچسپی اور انہماک کو انگیز کرنے اور پورے مضمون کے مطالعے پر آمادہ کرنے والا ہونا چاہیے۔

2۔ درمیانی حصہ یا نفس مضمون؛

یہ مضمون کا سب سے اہم اور طویل حصہ ہے۔ یہاں نفس مضمون میں زیر بحث شواہد کا مکمل تعارف یعنی Thesis Statement پیش کیا جاتا ہے۔ مضمون نگار مختلف وضاحتوں، مثالوں، شواہد اور معاون تفاصیل سے Thesis Statement کو اور اپنے خیالات کو بیان کرتا ہے۔ تمہید یا تعارف میں جن نکات کی طرف اشارہ کیا جاتا ہے درمیانی حصے میں اس کی پوری تفصیل موجود ہوتی ہے۔ یہ تفصیل پوری وضاحت اور تسلسل کے ساتھ مدلل انداز میں ترتیب وار موجود ہوتی ہے۔ اس حصے میں مضمون نگار اپنی تحریر سے متعلق مواد کا مطالعہ اور تجزیہ اس انداز میں پیش کرتا ہے کہ موضوع تشنہ نہ رہ جائے اور قاری کے سامنے تمام متعلقہ حقائق سامنے آ جائیں اور وہ موضوع کو تمام وکمال سمجھ سکے۔ مضمون کا یہ حصہ کافی وقیع ہوتا ہے۔ مضمون نگار اپنے گہرے مطالعے اور تجزیے کو یہاں بطور خاص بروئے کار لاتا ہے اور نفس مضمون کو منفرد انداز میں پیش کرتا ہے۔ وہ اپنے انداز نظر اور مافی الضمیر کو اس طرح بیان کرتا ہے کہ مضمون لکھنے کا منشا قاری پر منکشف ہو سکے اور اس کے مطالعے سے قاری بھی نفس مضمون میں بیان کردہ نکات کو سمجھ سکے اور اس سے مستفید ہو کر اپنی رائے قائم کر سکے۔

3۔ اختتامی حصہ؛

یہ حصہ مضمون کا آخری حصہ ہوتا ہے اور پہلے کے دونوں حصوں یا مراحل کا خلاصہ ہوتا ہے۔ تمہید یا تعارف میں جن نکات کی طرف اشارہ کیا

اور نفس مضمون میں مضمون نگار نے جس مفروضے کی توجیہ اور تفسیر بیان کی تھی اور مختلف حوالوں کے مطالعے اور تجزیے کے بعد جو نتائج اخذ کیے تھے اختتامی حصے میں اس کی تلخیص پیش کی جاتی ہے۔ یہ پورے مضمون کا نچوڑ ہوتا ہے۔ اس حصے میں مضمون میں بیان کردہ نکات کو مختصراً بیان کر دیا جاتا ہے۔ یہ پورے مضمون کا ایک عمومی جائزہ یا قاری کے لیے تجویز، مشورے، سفارشات، دعوتِ عمل اور مصنف کی اپنی آرا ہوتی ہیں جو تحریری شکل میں مختصراً مضمون کے آخر میں درج کر دی جاتی ہیں۔ یہ قاری کو نیا تناظر، نئی بصیرت، نیا وژن اور ترغیب فراہم کرتا ہے۔

7.2.3 مضمون کے اقسام؛

مضمون ایک آزاد اور لچک دار صنف ہے۔ اس میں کسی بھی عنوان کے تحت اپنے خیالات کا منضبط طریقے سے اظہار خیال کیا جا سکتا ہے۔ جیسا کہ پہلے بتایا گیا ہے کہ شعبۂ حیات سے متعلق کسی بھی موضوع پر مضمون لکھا جا سکتا ہے۔ اس میں نہ تو موضوع کی قید ہوتی ہے اور نہ ہی اس کی نوعیت کی۔ مضمون نگار اپنی مرضی کے مطابق موضوع اور اس کی نوعیت کا انتخاب کرتا ہے۔ یعنی وہ مختلف مضامین کو مختلف انداز، مختلف اسلوب و نوعیت اور پیرائے اظہار میں پیش کرنے کے لیے آزاد ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مضامین کئی طرح کے ہوتے ہیں۔ ان کی مختلف قسمیں ہوتی ہیں لیکن ان کے اقسام کی تعداد بالکل حتمی نہیں ہو سکتی ہے۔ کیوں کہ موضوع، مطلوبہ قاری، منشائے مصنف اور مضمون کی نوعیت اور اسلوب کے اعتبار سے اس کے اقسام کی تعداد مقرر کی جاتی ہے۔ عموماً طلبا کی سہولت کے لیے موضوع اور اسلوب یا نوعیت کے اعتبار سے مضمون کی زمرہ بندی کرتے ہیں۔

1۔ باعتبار موضوع　　　2۔ باعتبار نوعیت یا اسلوب

1۔ باعتبار موضوع:

ایسے مضامین جن میں مواد کی اہمیت انداز پیش کش سے زیادہ ہو ان کی تقسیم موضوع کے اعتبار سے کی جاتی ہے۔ اس طرح کے مضامین میں بیان کردہ حقائق و نظریات کو اسلوب پر فوقیت حاصل ہوتی ہے اور تمام متعلقہ معلومات کو ترتیب و تسلسل کے ساتھ جامع انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ تا کہ قاری کو زیادہ سے زیادہ معلومات بہم پہنچائی جا سکیں۔ یہاں مضمون نگار کی کوشش ہوتی ہے کہ تمام متعلقہ معلومات و اطلاعات تک قاری کی رسائی ہو سکے اور وہ نئی اطلاعات و حقائق کی روشنی میں موضوع کو بہتر طریقے سے سمجھ سکے اور مستفید ہو سکے۔ عموماً اس طرح کے مضامین کو علمی یا معلوماتی مضامین کہتے ہیں، لیکن باعتبار موضوع ان کو سائنسی، تاریخی، مذہبی، سماجی و معاشرتی، تہذیبی و ثقافتی، سیاسی اور ادبی مضامین کے زمروں میں رکھا جاتا ہے۔

i سائنسی مضامین: سائنس کی دنیا میں جو کچھ بھی وقوع پزیر ہو چکا ہے یا زیرِ تحقیق و تجربہ ہے ان پر سائنسی نقطۂ نظر سے اظہار خیال سائنسی مضامین کے دائرے میں آتا ہے۔ یعنی اس طرح کے مضامین میں سائنسی امور، تجربات اور تحقیقات کے بارے میں معلومات فراہم کی جاتی ہیں اور ان مضامین کی نوعیت سائنسی ہوتی ہے۔

ii تاریخی مضامین: اس طرح کے مضامین میں ماضی میں جو واقعات رونما ہوئے ہیں ان کو یاد کیا جاتا ہے، ان سے متعلق معلومات کو یکجا کر کے منظّم انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ یعنی ماضی کے واقعات کی بازیافت کی جاتی ہے اور ان واقعات کے بارے میں معلومات کی اپنے مخصوص نظریے کے مطابق ترتیب، توضیح اور توجیہہ کی جاتی ہے۔

iii مذہبی مضامین: اس طرح کے مضامین میں مقدس چیزوں پر ایمان و یقین، اس پر عمل اور اس کے متعلقات جیسے دینیات و اخلاقیات کے

مختلف شعبوں کی تفسیر وتعبیر ہوتی ہے۔ یعنی اس طرح کے مضامین مذہبی موضوعات پر مشتمل ہوتے ہیں۔

iv سماجی ومعاشرتی مضامین: اس طرح کے مضامین میں سماج ومعاشرے سے متعلق تمام موضوعات کو زیر بحث لایا جاتا ہے۔

v تہذیبی وثقافتی مضامین: ایسے مضامین کا تعلق کسی ملک، سماج ومعاشرے کے تہذیبی وثقافتی عناصر سے ہوتا ہے۔

vi سیاسی مضامین: ایسے مضامین کا تعلق کسی ملک، سماج ومعاشرے کے سیاسی عناصر سے ہوتا ہے۔

vii ادبی مضامین: اس طرح کے مضامین میں کسی زبان کے ادب پر اظہار خیال کیا جاتا ہے۔

2۔ مضامین باعتبار نوعیت یا اسلوب:

ایسے مضامین جن میں مواد کے علاوہ انداز پیش کش کی بھی اہمیت ہوتی ہے اور بیان کردہ حقائق ونظریات کے ساتھ اسلوب پر خاص توجہ دی جاتی ہے۔ یہاں مواد وموضوع کے مطابق اسلوب نگارش زیر بحث ہوتا ہے اور یہ طے کرنے کی کوشش ہوتی ہے کہ مضمون کی نوعیت کیا ہے۔ کیا اس میں بیان کردہ مواد تاثراتی نوعیت کا ہے یا تحقیقی، تنقیدی یا تجزیاتی نوعیت کا۔ اختیار کردہ انداز پیش کش اور طرز بیان کے مطابق مضمون کی نوعیت طے ہوتی ہے۔ اس طرح کے مضامین کی زمرہ بندی تحقیقی، تنقیدی، تجزیاتی، تشریحی، تاثراتی، سوانحی، اور تقابلی مضامین وغیرہ میں کی جاتی ہے۔

(i) تحقیقی مضامین: اس طرح کے مضامین میں حقیقت کی تلاش کی کوشش ہوتی ہے۔ تمام دستیاب مواد کا تحقیقی نقطہ نظر سے جائزہ لے کر حقیقت تک پہنچنے اور صحیح نتائج اخذ کرنے کی ایماندارانہ کوشش ہوتی ہے۔

(ii) تنقیدی مضامین: تنقیدی مضامین میں زیر بحث موضوع کا مخصوص تنقیدی نقطہ نظر سے جائزہ لے کر اس کی خوبیوں اور خامیوں کو نشان زد کیا جاتا ہے۔

(iii) تجزیاتی مضامین: تجزیاتی مضامین میں کسی خاص موضوع کو زیر بحث لا کر اس کے مختلف اجزا کا تجزیاتی مطالعہ کرتے ہیں اور اس کی خوبیوں و خامیوں یا اس کے مثبت ومنفی نکات کو اجاگر کرتے ہیں۔

(iv) تشریحی مضامین: تشریحی مضامین میں کسی موضوع کے قابل تشریح یا قابل وضاحت حصوں کو زیر بحث لایا جاتا ہے اور ان پر مفصل روشنی ڈالی جاتی ہے تاکہ موضوع کے تمام گوشے واضح ہوسکیں اور قارئین تک مفصل معلومات پہنچ سکیں۔

(v) تاثراتی مضامین: اس طرح کے مضامین میں مضمون نگار کسی موضوع سے متعلق اپنے تاثرات کو پیش کرتا ہے۔ یعنی کسی متن کے مطالعے کے بعد مضمون نگار پر جو شخصی اور ذاتی تاثر قائم ہوتا ہے وہ اس کو بے کم وکاست لکھ دیتا ہے۔

(vi) سوانحی مضامین: سوانحی مضامین میں مختلف میدانوں سے تعلق رکھنے والی یا اہم خدمات انجام دینے والی شخصیات کے حالات زندگی اور ان کے احوال وکوائف کو موضوع بنایا جاتا ہے۔

(vii) تقابلی مضامین: تقابلی مضامین میں دو یا دو سے زائد چیزوں، تہذیبوں، شخصیتوں، نظریات وخیالات وغیرہ کے درمیان موازنہ وتقابل کرتے ہیں اور دونوں کی خوبیوں وخامیوں یا ان کے مثبت ومنفی نکات کو تقابلی انداز میں اجاگر کرتے ہیں

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ مضمون نگاری کا فن کن زبانوں سے ہوتے ہوئے اردو تک پہنچا ہے؟

2۔ مائیکل دی مونتین اور فرانسس بیکن کن زبانوں کے مضمون نگار ہیں؟

7.2.4.0 مضمون کی خصوصیات اور مضمون نگاری کے اصول

7.2.4.1 مضمون کی خصوصیات؛

کسی صنف یا شئے کی فنی تعریف میں اس کی متعلقہ خصوصیات بھی پوشیدہ ہوتی ہیں۔ اسی طرح مضمون کی بیان کردہ تعریف سے اس کی متعلقہ خصوصات کی بھی وضاحت ہوتی ہے۔ اگر ہم پچھلے صفحات میں مضمون کی پیش کردہ تعریف پر غور کریں تو اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مضمون میں نکات وحقائق کو

☆ سلسلے وار ☆ علی الترتیب ☆ منطقی ربط ☆ مدلل ☆ ایجاز واختصار اور ☆ جامعیت

کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ اس طرح ہر پیرا گراف سے مرکزی خیال کی توسیع وتوضیح ہوتی ہے۔ سبھی پیرا گراف باہم مربوط ہوتے ہیں اور مضمون نگار کے مطمحِ نظر کو جامع و مانع انداز میں پیش کررہے ہوتے ہیں۔ اچھے مضمون میں قاری کے متوقع وممکنہ سوالوں کا جواب بھی ہوتا ہے۔ نکات وحقائق کو صحیح تناظر میں دلائل وشواہد کے ساتھ منظّم ومنطقی انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ مجوزہ موضوع سے متعلق دستیاب مواد کا تنقیدی وتجزیاتی مطالعہ کیا جاتا ہے اور استفادہ کردہ مواد، نظریات اور مکتبۂ فکر کا حوالہ دیا جاتا ہے۔ اچھے مضمون نگار سے توقع کی جاتی ہے کہ وہ مضمون کو دل چسپ، مدلل، معلومات افزا اور بصیرت افروز بنانے کے لیے مضمون نگاری کے اصولوں کو مدنظر رکھے۔

7.2.4.2 مضمون نگاری کے اصول؛

مضمون نگاری دراصل ایک آرٹ ہے جس میں مہارت حاصل کرنے کے لیے مسلسل مطالعے اور تحریری مشق کی ضرورت ہوتی ہے۔ اپنے خیالات ونظریات کی عمدہ پیش کش کے لیے ضروری ہے کہ مضمون نگار کا مطالعہ وسیع اور متنوع ہو۔ اس کے پاس ذخیرۂ معلومات کے ساتھ ساتھ ذخیرۂ الفاظ بھی موجود ہو۔ جس موضوع پر لکھنا چاہتا ہے اس پر اب تک تحریر کردہ مواد پر اس کی نظر اور موضوع سے متعلق دستیاب مواد تک رسائی ہو نیز ذرائع ابلاغ کے موجودہ وسائل سے مستفید ہونے کی اہلیت ہو۔ بہرکیف مضمون نگاری کے چند اصول بیان کیے جارہے ہیں جنھیں ملحوظ رکھنا از بس ضروری ہے۔

☆ کسی موضوع پر لکھنے سے قبل اس سے متعلق ایک خاکہ بنا کر اس کے مختلف پہلوں پر غور وخوض کرنا۔

☆ موضوع سے متعلق تمام دستیاب مواد تک رسائی حاصل کرنا اور ان کی چھانٹ پھٹک کرنا۔

☆ غیر ضروری مواد اور بے جا تفصیل سے گریز کرنا۔

☆ مضمون کے تینوں مراحل یعنی تمہید، نفسِ مضمون اور اختتام کے تقاضوں اور شرائط کو ملحوظ رکھنا۔ کس مرحلے یا کس پیرا گراف میں کون سی بات کہنی ہے اور کس طرح کہنی ہے اس کا خیال رکھنا۔

☆ تمام مواد ایک ہی پیرا گراف یا مرحلے میں پیش نہ کرنا بلکہ مناسب سیاق وسباق میں ہی مواد کو بروے کار لانا اور ضروری معلومات بہم پہنچانا۔

☆ مختلف نظریات اور مکتبۂ فکر سے استفادہ کرنا۔

☆ استفادہ کردہ حوالوں کا ذکر کرنا۔

☆ اپنی بات اور نقطۂ نظر کو دوٹوک اور مدلل انداز میں پیش کرنا۔

☆ سلیس، سادہ، آسان اور پراثر زبان کا استعمال کرنا

☆ لفاظی سے گریز کرنا

☆ مضمون کا پہلا مسودہ (ڈرافٹ) تیار ہونے کے بعد اس پر ایک سے زائد بار تنقیدی نظر ڈالنا۔

☆ ممکن ہو تو باعلم لوگوں سے استفادہ کرنا اور ان کے مناسب مشوروں کو اپنے مضمون میں شامل کرنا۔

☆ اشاعت سے قبل اس پر نظر ثانی کرنا اور ضروری ترمیم و اضافہ کرنا۔

☆ ایک سے زائد بار اس کے پروف چیک کرنا۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ کسی بھی تحریر کے مضمون ہونے کے لیے چار شرائط کیا ہو سکتے ہیں؟

2۔ مضمون تحریر کرنے کے تین مقاصد کیا ہو سکتے ہیں؟

3۔ مضمون کو حتمی شکل دینے سے پہلے کتنی بار اس پر تنقیدی نظر ڈالنا چاہیے؟

7.2.5 اردو میں مضمون نگاری کا ارتقا

اردو میں مضمون نگاری کا آغاز دہلی کالج کے ہفتہ واری رسالے ''قران السعدین'' سے ہوا۔ 1845 میں الواس اسپرنگر (Alios Sperenger) کی سربراہی میں اس ہفتہ واری رسالے کو جاری کیا گیا۔ دہلی کالج کے طلبا کو مختلف موضوعات دیے جاتے اور وہ اپنی استعداد کے مطابق اس ہفتہ واری بالتصویر رسالے کے لیے مضامین لکھتے۔ اس میں شائع ہونے والے زیادہ تر موضوعات کا تعلق سائنس اور تاریخ سے ہوتا تھا، لیکن دھیرے دھیرے اس کے موضوعات میں تنوع آتا گیا اور نئے نئے موضوعات پر مضامین قلم بند کیے جانے لگے۔ اس طرح اہل قلم نے اردو ادب میں مضمون نگاری کی روایت کی داغ بیل ڈالی۔

مضمون نگاری کی روایت کی داغ بیل ڈالنے والوں میں دہلی کالج کے نامور استاد ماسٹر رام چندر کا نام بہت اہم اور نمایاں ہے۔ انھوں نے سائنسی، ادبی اور سماجی مضامین قلم بند کیے۔ اردو مضمون نگاری کی تاریخ میں ان کی سرپرستی اور ادارت میں شائع ہونے والے دو رسالوں ''فوائد الناظرین'' اور ''محبّ ہند'' کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ ماسٹر رام چندر نے 1845 میں ''' فوائد الناظرین'' کا اجرا کیا۔ اس رسالے میں سائنس، عالمی تاریخ، آرٹ، آثار قدیمہ، فن تعمیر، حیاتیات، نباتیات اور طبیعیات کے علاوہ سماجی، سیاسی، سوانحی، اخلاقی واصلاحی مضامین شامل ہوتے تھے۔ 1847 میں ماسٹر رام چندر نے ایک دوسرا رسالہ ''خیر خواہ ہند'' کا اجرا کیا لیکن ایک ماہ بعد نام کی مماثلت کے باعث اس کا نام بدل کر'' محبّ ہند'' کر دیا۔ ''فوائد الناظرین'' اور ''محبّ ہند'' میں شائع ہونے والے مضامین کی نوعیت اور موضوعات میں یکسانیت تھی۔ گرچہ ان دونوں رسالوں کے مضامین سائنسی، جغرافیائی، معاشرتی، تاریخی، سیاسی، سوانحی، اخلاقی واصلاحی تھے، لیکن ان میں استعمال ہونے والی زبان صاف و شفاف، سادہ و سلیس تھی۔ ان کے معانی و مطالب کو آج بھی آسانی سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اس طرح اردو میں مضمون نگاری کا آغاز دہلی کالج کے ہفتہ واری رسالے ''قران السعدین'' اور ماسٹر رام چندر کے دونوں رسالوں ''فوائد الناظرین'' اور ''محبّ ہند'' میں شامل مضامین سے ہوا۔

دہلی کالج کے نامور اساتذہ نے اس صنف کی داغ بیل ڈالی اور کسی حد تک اس کی سمت کا بھی تعین کیا لیکن سرسید تحریک بہت سی نثری اصناف جیسے سوانح نگاری، انشائیہ نگاری، ناول نگاری اور تاریخ و تنقید کے ساتھ ساتھ مضمون نگاری کے لیے بھی ہراول دستہ ثابت ہوئی۔ اس تحریک

نے صرف مضمون نگاری کی سمت کا واضح تعین ہی نہیں کیا بلکہ اس کی رفتار کو بھی مہمیز کیا۔ یہ سرسید تحریک کا ہی فیضان ہے کہ آج اردو زبان وادب کے پاس مختلف مضامین کا ایک وقیع ذخیرہ موجود ہے۔ بقول شخصے

''مضمون نگاری کا دائرہ جب آگے بڑھتا ہے تو سرسید احمد خاں کا نام نمایاں نظر آتا ہے جنھوں نے رسالہ تہذیب الاخلاق میں دینی، سیاسی، ادبی، سائنسی، معاشرتی غرض یہ کہ ہر قسم کے مضامین لکھ کر اور اپنے رفقاء کار سے مضامین لکھوا کر مضمون نویسی کو وقت کی اہم ضرورت بنا دیا''

سرسید احمد خاں نے اپنے تعلیمی اور اصلاحی مشن کی تبلیغ واشاعت اور اس کو عملی جامہ پہنانے کے لیے مضمون نویسی کے فن کو بطور آلہء کار استعمال کیا۔ انھوں نے تفسیری وفلسفیانہ مضامین کے ساتھ تحقیقی، تنقیدی واصلاحی مضامین کی طرح ڈالی۔ اس مقصد کے لیے جاری کردہ ان کے رسالے ''تہذیب الاخلاق'' میں علمی، نفسیاتی، سائنسی، تحقیقی، تنقیدی، اصلاحی، مذہبی، معاشرتی، فلسفیانہ اور سیاسی مضامین شائع ہوئے۔ یہ مضامین علمی متانت، دلائل وتاویل سے آراستہ ہیں۔ ان مضامین کی زبان صاف وشفاف، سادہ وسلیس ہے۔ ان کے انداز بیان میں سادگی، بے تکلفی اور بے ساختگی ہے اور وہ لفاظی، تصنع، مبالغہ اور ابہام سے پاک ہے۔ سرسید احمد خاں نے طویل اور مختصر دونوں طرح کے مضامین لکھے۔ ان کے مذہبی، تفسیری وفلسفیانہ مضامین عموماً طویل ہوتے ہیں۔ جیسے علامات قرآن وغیرہ۔ جب کہ ادبی واصلاحی مضامین نسبتاً مختصر ہوتے ہیں۔ جیسے تعصب، تعلیم و تربیت، کاہلی، خوشامد، بحث وتکرار، اپنی مدد آپ، امید کی خوشی، خود غرضی اور قومی ہمدردی وغیرہ۔ سرسید احمد خاں کے ان مختصر مضامین کو ناقدین ادب مضمون کے زمرے میں تو رکھتے ہیں کیوں کہ یہ مضمون کی تعریف کے عین مطابق ہیں اور ان میں ایجاز واختصار کے ساتھ مرکزی خیال بھی پایا جاتا ہے، لیکن ان کے طویل مضامین کو مضمون کے زمرے میں شامل سے گریز کرتے ہیں۔ بہر کیف یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ سرسید احمد خاں نے ہی معیاری نثر کی بنیاد رکھی اور نثر نگاری کے بنیادی اصولوں کی اتباع کی۔

سرسید احمد خاں کے بعد مولانا الطاف حسین حالی نے مضمون نگاری کے باب میں سب سے اہم رول ادا کیا۔ حالی کی خدمات صرف مضمون نگاری تک محدود نہیں ہیں بلکہ انھوں نے اردو میں باضابطہ سوانح نگاری اور تنقید نگاری کی طرح بھی ڈالی۔ انھوں نے ''تہذیب الاخلاق'' ''علی گڈھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ'' کالج میگزین، ''معارف''، ''روداد ندوۃ العلما'' میں مذہب، اخلاقیات، تعلیم، سماجی سیاسی اور ادبی مسائل پر اعلا قسم کے مضامین لکھے۔ رفقائے سرسید کی طرح ان کے بھی اسلوب میں سادگی، بے تکلفی، منطقیت اور استدلال پایا جاتا ہے۔ حالی کی خاص بات یہ ہے کہ وہ اپنی نثر کو تمام جذبات سے محفوظ رکھتے ہیں۔

سرسید تحریک کی نہایت ہی اہم شخصیت علامہ شبلی نعمانی کی ہے۔ علمیت اور اعتدال پسندی ان کا خاصہ ہے۔ انھوں نے سیرت، تاریخ وتنقید کے ذریعے علم وادب کی بیش بہا خدمت کی۔ ان کے مضامین آٹھ جلدوں میں شائع ہو چکے ہیں جن میں ایجاز واختصار کے ساتھ علمیت، عظمت، صراحت ووضاحت، قطعیت واستدلال، اعتماد اور ٹھہراو پایا جاتا ہے۔ طنز بھی ہے لیکن کوئی بھی لفظ، فقرہ یا ضرب المثل ابتذال کے دائرے میں داخل نہیں ہوتا ہے۔ عہد سرسید کے دوسرے اسلامی اسکالرس کی طرح ان کا بھی طرز تقابل اور مناظرے کا رنگ لیے ہوئے ہے۔ قدیم وجدید، مشرق و مغرب، ندوہ علی گڈھ اور مذہب وسائنس کا وہ تقابل کرتے ہیں اور پختہ کارانہ وعالمانہ انداز میں ان پر مدلل ومستند مضامین قلم بند کرتے ہیں۔ اس کے باوجود ان کے طرز کی دل کشی، خیال والفاظ کی سادگی اور اثر پزیری برقرار رہتی ہے اور تحریر کا حسن کسی طور زائل نہیں ہوتا ہے۔

سید مہدی علی معروف بہ محسن الملک نے بھی اپنے مضامین کے ذریعے سرسید تحریک اور مضمون نگاری کی روایت کو فروغ دیا۔ نئی تعلیم و

تہذیب کی وکالت کی۔ پوری معروضیت ومنطقیت کے اپنی بات کو بیان کیا۔ان کا طرز اسلوب رواں، بے ساختہ اور مدلل ہوتا ہے۔انھوں نے بہت سے تمثیلی مضامین بھی لکھے۔''سودیشی تحریک''اور''موجودہ علوم کی شبیہ''وغیرہ اس طرح کے مضامین کی بہترین مثالیں ہیں۔

''تہذیب الاخلاق'' کے لکھنے والوں میں ایک اہم نام چراغ علی کا بھی ہے۔انھوں نے اپنے مضامین میں مختلف مذاہب کا تقابلی مطالعہ پیش کیا۔سرسید احمد خاں کا عہد ادیان کے تقابل اور تسلط سے بھی عبارت ہے۔اس لیے اس عہد میں مناظرے خوب ہوا کرتے تھے۔ چراغ علی ان مناظروں کا سرگرم حصہ تھے اس لیے ان کی تحریروں میں بھی مناظرانہ انداز ہوتا تھا اور ان کے انداز میں منطقیت، استدلال اور علمیت پائی جاتی تھی۔ ان کے اسلوب پر سرسید کی چھاپ نظر آتی ہے یعنی ان کا بھی طرز تحریر سادہ اور سلیس ہے جیسا کہ''احساس عام''وغیرہ مضامین سے واضح ہوتا ہے۔

مشتاق حسین معروف بہ وقار الملک کی ادبی حیثیت ایک مترجم اور مضمون نگار کی ہے۔سماجی وسیاسی پیچیدگیاں، الجھنیں اور آویزش ان کے پسندیدہ مضامین تھے۔ان مضامین پر ان کے خیالات کافی فکر انگیز اور بصیرت افروز ہوتے تھے۔یہ انگریزوں کے سخت مخالف لیکن جدید سائنسی اور مغربی علوم کے حامی وموید تھے۔زمانے کے برعکس ان کی زبان ادق اور غیر مانوس فارسی وعربی الفاظ سے پاک ہے۔جن لوگوں نے مضمون نگاری کے ارتقا میں اہم رول ادا کیا ان میں ایک قابل ذکر نام وقار الملک کا بھی ہے۔

سرسید تحریک سے وابستہ ایک اہم شخصیت مولوی ذکاء اللہ کی ہے۔انھوں نے بھی مضمون نگاری کے ذریعے سرسید مشن کی توسیع وتبلیغ میں نمایاں رول ادا کیا۔ان کے مختلف رسالوں اور اخباروں میں شائع شدہ بے شمار مضامین اور ضخیم کتابیں مضمون نگاری کے فن کو فروغ دینے کا بین ثبوت ہیں۔ان کے مضامین''تہذیب الاخلاق''،''علی گڈھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ''،''مخزن''،''زمانہ''اور رسالہ حسن میں مستقل شائع ہوتے اور اہل علم سے داد وتحسین حاصل کرتے تھے۔

میر ناصر علی خاں کی اصل شہرت مضمون نگاری کے باعث ہے۔انھوں نے اوائل عمری سے ہی مضمون نگاری میں اپنا جوہر دکھانے کا سلسلہ شروع کر دیا تھا۔کئی اخباروں اور رسالوں کی ادارت کی اور''تیرہویں صدی''،''زمانہ''اور''صلائے عام''جیسے پرچوں کی اشاعت کی۔انھوں نے ان رسالوں کے ذریعے بھی مضمون نگاری کے ارتقا میں اہم رول ادا کیا۔ان کے مضامین کافی مشہور تھے اور ان کے بارے میں یہ بات کہی جاتی تھی کہ یہ نثر میں شاعری کرتے ہیں۔

دہلی کالج اور پھر سرسید اور ان کے رفقاء کے بعد جن لوگوں نے مضمون نگاری کے ارتقا میں کلیدی رول ادا کیا ان میں''اودھ پنچ''(اخبار) اور اس وابستہ شخصیات کی خدمات بہت اہم ہیں۔یہ اخبار منشی سجاد حسین کی ادارت میں لکھنؤ سے شائع ہوتا تھا۔مچھو بیگ ستم ظریف، تربھون ناتھ سحر، سید محمد آزاد، جوالا ہرشاد اور پنڈت رتن ناتھ سرشار وغیرہ جیسے مضمون نگاروں کی ایک کہکشاں اس اخبار سے وابستہ تھی۔ان مضمون نگاروں نے ہندوستانی تہذیب وثقافت کی حمایت اور مغربی تہذیب وثقافت کی مخالفت کو اپنا نصب العین سمجھا۔ہندوستانی علوم وفنون اور یہاں کے بود وباش اور سیاسی تحریک''کانگریس''کی حمایت اور سرسید تحریک کی نکتہ چینی کو بھی بنیادی موضوعات میں شامل کیا اور اپنے سماجی، تہذیبی، اخلاقی اور سیاسی نظریات کی دفاع میں بہترین مضامین قلم بند کیے۔یہ اخبار اور اس سے وابستہ شخصیات اپنے زبردست سماجی، تہذیبی، اخلاقی اور سیاسی شعور، حالات کی غیر معمولی آگاہی اور طنزیہ ومزاحیہ انداز میں ان کی پیش کش کے باعث کافی مشہور ہوئیں اور مضمون نگاری کی روایت کو فروغ دینے میں کلیدی رول ادا کیا۔

''اودھ پنچ'' کے بعد مضمون نگاروں کا ایک اور طبقہ سامنے آتا ہے۔ابھی تک جو مضامین لکھے جاتے تھے۔ان کا تعلق حقیقی اور عملی دنیا سے تھا لیکن مضمون نگاروں کا نیا طبقہ ادب برائے ادب کا قائل ،رومانیت کا دلدادہ اور حقیقت سے زیادہ خیالی اور اٹوپیائی دنیا کا اسیر تھا۔اس لیے ان کے مضامین میں حقیقت سے زیادہ رومانی وسحر انگیزی ،سادگی سے زیادہ رنگینی اور استدلال سے زیادہ ابہام کے عناصر موجود تھے۔رومانیت پسندی کے تحت قلم بند کیے مضامین بقول شخصے

''۔۔۔۔اپنی شعریت ،سحر انگیزی ،رنگینی ،مٹھاس اور تابناکی کے اعتبار سے اچھے مضامین سمجھے جاتے ہیں۔۔۔ان مضامین میں ادب لطیف اور فلسفے کا حسین امتزاج ہے۔ان مضامین نے جدید تراکیب ،اچھوتی ساختوں ،اظہار کے تازہ پیکروں اور ترسیل کے نئے سانچوں کو متعارف کرایا ہے''۔سجاد حیدر یلدرم ،مہدی افادی اور سجاد انصاری وغیرہ کے مضامین اس کی بہترین مثالیں ہیں۔

آزادی سے قبل یعنی بیسویں صدی کے نصف اول میں مضمون نگاری کے فن نے کروٹ لی اور ترقی کے کئی مدارج طے کیے۔اس عہد میں تاریخی ،تہذیبی ،سیاسی اور معاشی ومعاشرتی موضوعات پر بے شمار تحقیقی وتنقیدی مضامین لکھے گئے ،جو فنی اعتبار سے مکمل و مستحکم اور معیار کے اعتبار سے کافی بلند تھے۔ماسٹر رام چندر ،سرسید احمد خان ،شبلی ،حالی اور دیگر اصحاب قلم نے مضمون نگاروی کی جس شاندار روایت کی بناڈالی تھی بیسویں صدی کے نصف اول میں اس تناور درخت میں مزید برگ وبار آئے۔ملکی حالات اور سماجی وسیاسی ضرورتوں کے پیش نظر اعلا پائے کے علمی وتحقیقی مضامین لکھے گئے۔مضمون نگاری کو بھی دوسرے اصناف کی طرح ہندوستان کی جدوجہد آزادی کی آواز اور آلہ ءکار بنا گیا اور ادب برائے زندگی کی عملی صورتیں پیش کی گئیں۔اس دوران بہت سے جرائد ورسائل بھی شائع ہوئے جن کا بنیادی مقصد صرف عوام کی ذہن سازی ،سیاسی بیداری اور عصری آگہی نہیں بلکہ انگریز حکومت کی غاصبانہ اور جابرانہ پالیسیوں کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرنا ،حکومت کو متنبہ کرنا اور آخر کا جابر انگریز حکومت سے نجات حاصل کرنا بھی تھا۔سرسید تحریک اور اودھ پنچ اخبار کے سیاسی شعور اور حالات کی غیر معمولی آگہی کی روایت کی جن لوگوں نے توسیع کی ،مقتضائے حال کے مطابق بنایا اور مضمون نگاری کے ذریعے اس کی ترویج و اشاعت کی ان میں مولانا ابوالکلام آزاد (الہلال ،البلاغ)،مولانا محمد علی جوہر (کامریڈ ،ہمدرد) ظفر علی خاں (زمیندار) اور عبدالماجد دریابادی (صدق) وغیرہ بہت اہم ہیں۔ان شخصیات نے اپنے رسائل وجرائد کے ذریعے مختلف موضوعات پر گراں قدر مضامین قلم بند کیے اور سماجی ،سیاسی ،تہذیبی اور مذہبی ضرورتوں کی تکمیل کے ساتھ ساتھ صحافت کے توسط سے مضمون نگاری کے فن کو بھی معراج بخشا۔

اپنی معلومات کی جانچ :

1۔ قران السعدین کس سن میں جاری ہوا؟

2۔ محبّ ہند کا پہلا نام کیا تھا؟

3۔ تعصب ،تعلیم وتربیت اور خوشامد کس کے مضامین ہیں؟

7.2.6 مضمون اور انشائیہ کے مابین فرق

7.2.6.1 انشائیہ کی تعریف :

مضمون کی ہی ایک قسم انشائیہ ہے جس کو ''انشائے لطیف''، ''لطیف پارہ'' یا ''مضمون لطیف'' بھی کہتے ہیں۔انگریزی میں اس کے متبادل

کے لیے "Personal Essay' اور Light Essay" کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔انشائیہ اردو ادب کی ایک جدید اور متنازعہ صنف ہے۔اس میں انشائیہ نگار کسی موضوع سے متعلق اپنے ذہنی ترنگ اور شخصی ردعمل کا شگفتہ، غیر رسمی اور غیر منطقی انداز میں مسرت بہم پہنچانے کے لیے اظہار کرتا ہے۔انشائیہ میں موضوع، ہئیت، طوالت اور طریق کار کی کوئی قید نہیں ہوتی ہے۔انشائیہ نگار کسی بھی موضوع پر اپنے احساسات و تاثرات کو غیر سلسلے وار، غیر مدلل اور غیر منطقی انداز میں آزادہ روی کے ساتھ پیش کرتا ہے۔اس طرح وہ اشاروں اشاروں میں ہلکے پھلکے انداز میں فکر و فلسفے کے نئے تناظرات، نئی معانی اور نئے حقائق بھی دریافت کرتا اور اپنے انداز میں ''دوسرا کنارا'' دکھانے کی کوشش کرتا ہے۔ ویسے بھی انشائیہ میں معلومات کی نہیں تاثرات کی، علمیت کی نہیں مسرت کی، سادگی کی نہیں شگفتگی کی اہمیت ہوتی ہے۔انشائیہ کی تعریف کرتے ہوئے پروفیسر محمد یسین لکھتے ہیں کہ

> ''انشائیہ ادب لطیف کی وہ صنف ہے جسے عام طور پر ہلکے پھلکے ادب (Light Literature) سے منسوب کرتے ہیں۔یعنی جس میں انشاپردازی کا مقصود علمی و ادبی یا سماجی اصلاح نہیں بلکہ محض نشاطی اورانبساطی ہے۔مقالہ نگاری کی سنجیدگی کے بغیر بھی ایک کامیاب انشاپرداز محض اپنی انفرادیت کے بل بوتے پر اپنے فن میں وہ کمال کرسکتا ہے جو دوسروں کو بہ آسانی نصیب نہیں ہوتا۔''

بقول ڈاکٹر جانسن ؛

> ''انشائیہ ایک ذہنی ترنگ ہے جس میں بے ترتیب، غیر منضبط اور ناپختہ خیالات کا اظہار ہوتا ہے۔''

مذکورہ بالا تعریف کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ مضمون کے برعکس انشائیہ کا ہر پیراگراف خود مکتفی اور مکمل ہوتا ہے۔(اس لیے انشائیہ کو غزل بھی کہتے ہیں) اس کے باوجود اچھا انشائیہ ریزہ خیالی کا شکار نہیں ہوتا ہے بلکہ کسی نہ کسی طور پر ابتداء سے لے کر آخر تک ان میں کوئی نہ کوئی ربط ضرور ہوتا ہے۔

7.2.6.2 مضمون اور انشائیہ کے مابین فرق ؛

عرصے تک مضمون اور انشائیہ ایک ہی سمجھے جاتے تھے۔اس لیے دونوں کے مابین امتیاز قائم کرنا آسان نہیں تھا۔مضمون اور انشائیہ کے مابین واضح فرق نہ ہونا اور انشائیہ کیا ہے کیا نہیں ہے کی بحث کا بے نتیجہ ہونا اس کے متنازع ہونے کی اصل وجہ تھی، لیکن وقت کے ساتھ ناقدین نے مضمون اور انشائیہ کے باہمی فرق کو تسلیم کیا اور دونوں کے امتیازات کو واضح کرنے کی کوشش کی۔اب مضمون اور انشائیہ کے مابین امتیازیات کو درج ذیل نکات کے ذریعے بآسانی سمجھا جاسکتا ہے۔

مضمون	انشائیہ
موضوع مخصوص	موضوع کی کوئی قید نہیں
سلسلہ وار	غیر سلسلہ وار
خاص ہئیت	کسی بھی ہئیت
مدلل	غیر مدلل
منطقی ربط	غیر منطقی ربط

رسمی طریق کار	غیر رسمی طریق کار
عالمانہ انداز	شگفتہ انداز
معلومات کی فراہمی	مسرت کی فراہمی
زبان سادہ و سلیس	زبان شگفتہ و شاعرانہ
تکمیل کا احساس	عدم تکمیل کا احساس

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ ڈاکٹر جانسن نے انشائیہ کی کیا تعریف کی تھی؟

2۔ شگفتہ وشاعرانہ انداز اور عدم تکمیلیت کا احساس کس صنف کی خصوصیت ہیں؟

3۔ عنوانات کا موضوع یا نقطۂ نظر سے ہم آہنگ نہ ہونا کس صنف کا خاصہ ہے؟

7.3 اکتسابی نتائج

اس اکائی کو پڑھنے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں؛

☆ لاطینی زبان کا Exiger فرانسیسی میں Essayer یا Essai کہلایا، جسے انگریزی میں Essay اور اردو میں مضمون کا نام دیا گیا۔

☆ مائیکل دی مونتین کو فرانسیسی زبان میں، فرانسس بیکن کو انگریزی زبان میں مضمون نگاری کا بانی سمجھا جاتا ہے۔ جب کہ اردو میں اس کا سہرا ماسٹر رام چندر اور سرسید احمد خان کے سر ہے۔ انشائیہ کی طرح مضمون کا آغاز بھی صحافت کے مرہون منت ہے۔ چھاپے خانوں کی ایجاد نے ان اصناف کو مزید ترقی بخشی اور مقبول بنایا۔

☆ مضمون افکار و خیالات کے تبادلے کا ایک بہترین آلہ ءکار ہے، جس کے ذریعے احساسات وافکار کی تشفی کا سامان فراہم کیا جاتا ہے۔ مضمون میں نکات وحقائق کو سلسلے وار، علی الترتیب، منطقی ربط، مدلل، ایجاز واختصار اور جامعیت کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ اس کے ہر پیرا گراف سے مرکزی خیال کی توسیع وتوضیح ہوتی ہے۔ سبھی پیرا گراف باہم مربوط ہوتے ہیں اور مضمون نگار کے مطمح نظر کو جامع و مانع انداز میں پیش کررہے ہوتے ہیں۔

☆ مضمون کی زبان سادہ، سلیس، مربوط اور غیر مبہم ہوتی ہے۔ مضمون میں غیر ضروری مترادفات، پیچیدہ تراکیب نیز موضوع و مواد کو گنجلک بنا دینے والے طرز اظہار کی گنجائش نہیں ہوتی ہے۔

☆ مضمون تین حصوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ (۱) تمہید یا تعارف (۲) درمیانی حصہ یا نفس مضمون (۳) اختتامی حصہ

☆ تمہیدی حصے میں موضوع کا پس منظر اور نفس مضمون میں زیر بحث آنے والے شواہد کا تعارف اس انداز سے پیش کیا جاتا ہے کہ قاری پورے موضوع کے مطالعے پر آمادہ ہوسکے اور تعارفی کلمات سے مضمون کی اہمیت وافادیت اس پر عیاں ہوسکے۔

☆ مضمون کا درمیانی حصہ یا نفس مضمون سب سے اہم اور طویل ہوتا ہے۔ یہاں نفس مضمون میں زیر بحث شواہد کا مکمل تجزیہ ہوتا ہے جس میں مضمون نگار اپنے وسیع مطالعے اور جامع تجربے کو بروئے کار لاتا ہے۔ جب کہ اختتامی حصے میں پہلے کے دونوں مراحل کا خلاصہ بیان ہوتا ہے۔

☆ مضمون نگار اپنی مرضی کے مطابق موضوع اور اس کی نوعیت کا انتخاب کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مضامین کئی طرح کے ہوتے ہیں۔ طلبا کی سہولت کے لیے موضوع اور اسلوب یا نوعیت کے اعتبار سے مضمون کی زمرہ بندی کی جاتی ہے۔ جیسے سائنسی مضامین، تاریخی مضامین، دینی مضامین، ادبی مضامین، تحقیقی مضامین، تنقیدی مضامین، تجزیاتی مضامین، تشریحی مضامین وغیرہ۔

☆ مضمون نگاری دراصل ایک آرٹ ہے جس میں مہارت حاصل کرنے کے لیے مسلسل مطالعے اور تحریری مشق کی ضرورت ہوتی ہے۔ مضمون نگار جس موضوع پر لکھنا چاہتا ہے اس پر اب تک تحریر کردہ مواد پر اس کی نظر اور موضوع سے متعلق دستیاب مواد تک اس کی رسائی ہو نیز ذرائع ابلاغ کے موجودہ وسائل سے مستفید ہونے کی اہلیت ہو۔ مضمون نگاری کے کچھ اصول ہیں جنھیں ملحوظ رکھنا ازبس ضروری ہے۔

☆ اردو میں مضمون نگاری کا آغاز دہلی کالج کے ہفتہ واری رسالے ''قران السعدین'' اور ماسٹر رام چندر کے دونوں رسالوں ''فوائد الناظرین'' اور ''محبِّ ہند'' میں شامل مضامین سے ہوا

☆ سرسید تحریک بہت سی نثری اصناف کے ساتھ مضمون نگاری کے لیے بھی ہراول دستہ ثابت ہوئی۔ اس تحریک اور اس سے وابستہ شخصیات جیسے حالی، شبلی، چراغ علی، محسن الملک، وقار الملک وغیرہ نے صرف مضمون نگاری کی سمت کا واضح تعین ہی نہیں کیا بلکہ اس کی رفتار کو بھی مہمیز کیا۔

☆ اودھ پنچ سے وابستہ قلم کاروں اور رومانیت کے دلدادہ شخصیات کے مولانا ابوالکلام آزاد (الہلال، البلاغ)، مولانا محمد علی جوہر (کامریڈ، ہمدرد) ظفر علی خاں (زمیندار) اور عبدالماجد دریابادی (صدق) وغیرہ نے اپنے رسائل و جرائد کے ذریعے مختلف موضوعات پر گراں قدر مضامین قلم بند کیے اور صحافت کے توسط سے مضمون نگاری کے فن کو بھی معراج بخشا۔

☆ مضمون کی ہی ایک قسم انشائیہ ہے۔ یہ اردو ادب کی ایک جدید اور متنازعہ صنف ہے جس میں انشائیہ نگار کسی بھی موضوع پر اپنے احساسات و تاثرات کو غیر سلسلے وار، غیر مدلل اور غیر منطقی انداز میں آزادہ روی کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ مضمون اور انشائیہ دو الگ الگ صنف ہیں اور ان دونوں کے مابین واضح فرق موجود ہے۔

7.4 کلیدی الفاظ

الفاظ	معنی	الفاظ	معنی
تشنگی	پیاس، آرزو، شدت	بادی النظر	سرسری نظر، دیکھتے ہی، ابتدائی نظر میں
انگیز کرنا	برداشت کرنا، اٹھانا، ابھارنا	مرہون منت	احسان مند، شکر گزار
ایجاز واختصار	مختصر، چھوٹا	منکشف	کھلا، عیاں، ظاہر
قطعیت	بے شک وشبہ، مکمل	منصۂ شہود	ظاہر ہونے کی جگہ، منظر عام
بازیافت	کھوئی ہوئی چیز کی دست یابی، پھر ملنا	داغ بیل ڈالنا	کسی کام کی ابتدا کرنا، شروع کرنا
ہراول دستہ	وہ فوجی ٹکڑی جو کل لشکر کے آگے ہو	وقیع	معزز، بلند مرتبہ
ثر پزیری	اثر قبول کرنا	معروضیت	حقیقی اور خارجی اشیا نہ کہ داخلی جذبہ کو مدنظر رکھنا

7.5 نمونہ امتحانی سوالات

7.5.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ کس فرانسیسی لفظ سے انگریزی زبان کا لفظ ''ایسے'' (Essay) ماخوذ ہے؟

2۔ مضمون کی چار اہم خصوصیات کیا ہیں؟

3۔ مضمون کے کس جزو میں Thesis Statement کی تفصیل ہوتی ہے؟

4۔ سائنسی مضامین، تاریخی مضامین اور مذہبی مضامین کی یہ قسمیں موضوع کے اعتبار ہیں یا اسلوب کے؟

5۔ ''فوائدالناظرین'' کب اور کس نے جاری کیا تھا؟

6۔ ''سودیشی تحریک'' اور ''موجودہ علوم کی شبیہ'' کس کے مضامین ہیں؟

7۔ مضمون اور انشائیہ کے مابین چار امتیازی نکات کون کون سے ہیں؟

8۔ شخصی نقطہ نظر، عدم تکمیلیت اور انبساطی مقصد کس نثری صنف سے وابستہ ہیں؟

9۔ کس مضمون نگار کے بارے میں مشہور تھا کہ یہ نثر میں شاعری کرتے ہیں؟

10۔ ''تیرہویں صدی'' اور ''صلائے عام'' کے مدیر کون تھے؟

7.5.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ مضمون کی تعریف کیجیے۔

2۔ سرسید تحریک سے وابستہ چند مضمون نگاروں کے نام لکھیے۔

3۔ مضامین شبلی کی خصوصیات بیان کیجیے۔؟

4۔ اودھ پنچ میں شائع ہونے والے مضامین کی خصوصیات مختصراً بیان کیجیے۔

5۔ انشائیہ کسے کہتے ہیں۔

7.5.3 طویل جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ مضمون نگاری کے اصول وضوابط بیان کیجیے۔

2۔ مضمون اور انشائیے کے فرق کو واضح کیجیے۔

3۔ اردو میں مضمون نگاری کے آغاز وارتقا پر ایک نوٹ لکھیے۔

7.6 مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ کتابیں

1۔ اردو ایسیز — سید ظہیرالدین مدنی

2۔ اردو میں ادبی نثر کی تاریخ — ڈاکٹر طیبہ خاتون

3۔ مضمون نگاری کا ارتقا — پروفیسر سیدہ جعفر

اکائی 8: انشا پردازی

اکائی کے اجزا

8.0 تمہید

انسان اپنے مافی الضمیر کو گفتگو اور تحریر کے ذریعے بیان کرتا ہے۔ جس طرح گفتگو کے کچھ آداب و اصول ہوتے ہیں جن کو ملحوظ خاطر رکھنے سے ترسیل و ابلاغ میں کوئی دشواری نہیں ہوتی اسی طرح تحریر جسے انشا اور عبارت بھی کہتے ہیں اس کے اپنے اصول ہیں۔ جن سے واقفیت بہت ضروری ہے۔ اس اکائی میں فن انشا پردازی پر گفتگو کی گئی ہے اور اردو کے معروف انشا پردازوں کی تحریروں کو بطور نمونہ پیش کیا گیا ہے تا کہ آپ ان کا مطالعہ کر کے ان سے محظوظ ہوں۔ اس طرح سے لکھنے کی مشق کر کے اچھی عبارت لکھنا سیکھ لیں اور محنت و ریاضت سے اپنے آپ کو اس قابل بنائیں کہ اپنے احساسات و جذبات، تجربات و مشاہدات، افکار و خیالات کو موثر انداز میں بیان کر سکیں۔

8.1 مقاصد

اس اکائی کا مقصد طلبا کو انشا پردازی کے فن سے واقف کرانا اور اچھی عبارت لکھنے کی مشق کرانا ہے تا کہ ان میں صحیح اور تخلیقی نثر لکھنے کا ذوق پیدا ہو سکے۔ اس اکائی کے مطالعہ کے بعد طلبا اس قابل ہو جائیں گے کہ

☆ فن انشا پردازی پر گفتگو کر سکیں گے۔

☆ انشا پردازی کے اصولوں پر اظہار خیال کر سکیں گے۔

☆ صحیح عبارت تحریر کر کے اپنے مافی الضمیر کو بیان کرنے کے ہنر سے واقف ہو جائیں گے۔

☆ مشق کے ذریعے اپنی غلطیوں اور کمیوں کو درست کرنا سیکھ جائیں گے۔

☆ انشا پردازی کے اصولوں کی روشنی میں اپنی تحریروں کو خوبصورت و دلکش بنا سکیں گے۔

8.2 انشا پردازی کے معنی و مفہوم

انشا پردازی عبارت آرائی کا نام ہے۔انشا پردازی اور انشائیہ نگاری میں فرق ہے۔انشا پردازی لکھنے کا فن ہے جبکہ انشائیہ غیر افسانوی ادب کی ایک صنف ہے۔انشائیہ ایک ایسی صنف ادب ہے جس میں انشائیہ نگار اپنے شخصی تاثرات و خیالات کو بے تکلفانہ اور غیر رسمی انداز میں بیان کرتا ہے۔انشائیہ نگار ایک مخلص دوست کی طرح اپنی آشفتہ بیانی سے باتوں باتوں میں کام کی بات بتا دیتا ہے اور آگے بڑھ جاتا ہے۔انشائیہ نگار حکیمانہ فکر و فلسفہ کو بھی لطافت کی چاشنی میں گھول کر پیش کرتا ہے جس سے اس کی خشکی خوشگواری میں بدل جاتی ہے۔لفظ انشائیہ انشاء سے مشتق ہے انشائیہ کی صنف وجود میں آنے سے قبل انشا اور انشا پردازی کے الفاظ اردو میں رائج رہے ہیں۔فرہنگِ آصفیہ میں انشا کے یہ معنی بیان کیے گئے ہیں:

1۔ کچھ بات دل سے پیدا کرنا

2۔ عبارت،تحریر

3۔ علم معانی و بیان،صنائع و بدائع،خوبی،عبارت،طرز تحریر

4۔ وہ کتاب جس میں خط و کتابت سکھانے کے واسطے ہر قسم کے خطوط جمع ہوں۔

5۔ لیٹر بکس،چٹھیوں کی کتاب

سید محمد حسنین اس لفظ کے ادبی مفہوم کو ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں:

''انشاء کا مادہ نشا (نش ء) ہے،جس کے لغوی معنی ''پیدا کرنا'' ہے یعنی انشاء کی علت غایت 'زائیدگی' ہے یا 'آفریدگی'۔۔۔۔۔
انشا کی توانائی دراصل خیال کی تازگی و تنومندی سے ظاہر ہوتی ہے۔انشا کی قوت سے بات میں معنویت پیدا ہوتی ہے اور خیالات کی لہریں نکلتی ہیں'' (سید محمد حسنین۔صنف انشائیہ اور انشائیے)

لفظ انشاء کے ادبی مفہوم کی مقبولیت سے قبل لغوی معنوں میں عبارت اور تحریر کے روزمرہ زندگی میں یہ لفظ عام تھا اس ضمن میں ڈاکٹر وحید قریشی لکھتے ہیں کہ

''انشاء کا لفظ ابتداء میں ایک دفتری اصطلاح تھا۔اس کا اطلاق سرکاری فرامین اور مکتوبات کے رف ڈرافٹ پر ہوتا تھا اور صاف شدہ مسودہ کو تحریر کے نام سے پکارا جاتا تھا۔جس محکمہ کے سپرد ''مسودہ'' تیار کرنے کا کام ہوتا تھا اس نے ''دیوان الانشا'' کا نام پایا۔رفتہ رفتہ فرامین اور مکتوبات کی تحریر و ترتیب کے لیے انشاء کا لفظ مستعمل ہو گیا۔دربارداری کے زیر اثر فارسی نثر میں نثر سادہ کے پہلو بہ پہلو مصنوع (نثر رنگین) ساسانی دور ہی سے رائج ہو چکی تھی۔یہی نثر احکام و فرامین اور مکتوبات کی زبان قرار پائی۔اس نثر میں خطابت کا عنصر جزوِ اعظم تھا۔اس سے انشا پردازی کی وہ

نہج وجود میں آ گئی جس کو ہم انشائیہ کے نام سے یاد کرتے ہیں۔'' (ڈاکٹر وحید قریشی ،اردو کا بہترین انشائی ادب)

فارسی زبان کے سرکاری زبان بن جانے کے بعد یہ عربی لفظ نہ صرف روزمرہ کی تحریروں کے معنوں میں رائج ہوا بلکہ لفظ انشاء کو عبارت آرائی کا جو مفہوم ملا وہ بھی فارسی ادب کا مرہونِ منت ہے۔ڈاکٹر وحید قریشی رقمطراز ہیں۔

''نویں صدی ہجری تک فارسی میں نثر مکتوبات کے علاوہ نثر مصنوع کے فن پاروں کے لیے انشاء کا لفظ رائج ہو چکا تھا جس میں کسی خاص موضوع کو لے کر اس کے گرد نثر نگار اپنے جذبات واحساسات کا تارِ عنکبوت بنتا جاتا تھا۔اردو نثر کا آغاز ہوا تو ادباء کے سامنے نثر ہی کے نمونے تھے اردو کا انشائی ادب تخلیق ہوا تو اس پر فارسی کے انشائی ادب کا گہرا اثر پڑا۔ یہ قدیم انشائی ادب مرحوم دلی کالج کی تاسیس کے بعد تک برابر چلتا رہا'' (ڈاکٹر وحید قریشی ،اردو کا بہترین انشائی ادب)

ہم نے دیکھا کہ لفظ انشا نے کئی ارتقائی مراحل طے کیے ہیں ابتدا میں وہ ایک دفتری اصطلاح کے طور پر استعمال ہوتا تھا۔ پھر سرکاری فرامین اور مکتوبات کے مسودے کے فرسٹ ڈرفٹ کو انشا کہا جانے لگا۔آ گے چل کر خطوط نگاری کے فن کو سکھانے کے لیے تیار کی جانے والی کتابوں کو انشا کا نام دیا گیا۔فارسی ادب کے زیر اثر لکھنے کے فن کے لیے انشا کا لفظ مختص ہو گیا۔انشا پردازی کے معنی ومفہوم کو جاننے کے بعد انشا پردازی کے فن پر گفتگو ہوگی۔

اپنی معلومات کی جانچ:

خالی جگہ کو پُر کیجیے۔

1۔ انشا کی لغوی معنی۔۔۔۔۔۔۔۔ہیں۔

(الف) تحقیق کرنا (ب) دریافت کرنا (ج) تفتیش کرنا (د) پیدا کرنا

2۔ انشائیہ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ہے۔

(الف) شاعری کی صنف (ب) افسانوی ادب کی صنف (ج) غیر افسانوی ادب کی صنف (د) کلاسیکی شعری صنف

3۔ انشاء کا لفظ ابتداء میں ایک۔۔۔۔۔۔۔اصطلاح تھا۔

(الف) دفتری (ب) گھریلو (ج) کاروباری (د) معاشرتی

4۔ اردو کا انشائی ادب پر ۔۔۔۔۔ زبان کے انشائی ادب کا اثر پڑا۔

(الف) عربی (ب) فارسی (ج) ترکی (د) فرانسیسی

5۔ ۔۔۔۔۔۔۔۔ تک فارسی میں نثر مکتوبات کے علاوہ نثر مصنوع کے فن پاروں کے لیے انشاء کا لفظ رائج ہو چکا تھا۔

(الف) چھٹی صدی ہجری (ب) ساتویں صدی ہجری (ج) آٹھویں صدی ہجری (د) نویں صدی ہجری

8.3 انشا پردازی کا فن اور اصول

انشا پردازی ایک فن ہے۔انشا پردازی اس کا نام ہے کہ ہم الفاظ کو باہم اس غرض سے ملائیں کہ ہمارے خیالات اوروں پر ظاہر ہو جائیں۔ اچھی انشا پردازی وہ ہے کہ ہمارے خیالات کو ایسی صفائی اور خوش اسلوبی کے ساتھ اوروں تک پہنچا دے کہ وہ ان کی سمجھ میں جلدی اور آسانی سے

آ جائیں۔

انشا پردازی کی مثال اس طرح ہے کہ جب ہم کوئی عمارت بناتے ہیں تو پہلے اس سے متعلق اشیاء جیسے اینٹ، سیمنٹ، ریت، پتھر وغیرہ جمع کرتے ہیں اور پھر ایسی خوش اسلوبی سے ان کو باہم جوڑتے ہیں کہ عمارت خوشنما معلوم ہو۔ اسی طرح کسی مضمون کو لکھنے کے لیے پہلے موضوع کا انتخاب کرتے ہیں پھر اس پر غور وفکر کرتے ہیں اس کے اظہار کے لیے الفاظ جمع کرتے ہیں اور پھر ان کو کاغذ پر اتارتے وقت درست طور سے با قاعدہ اس طرح ترتیب دیتے ہیں کہ جس سے ایک عبارت ایسی بن جائے کہ جس کے معنی درست وچست ہوں۔

انشا پردازی یا مضمون نگاری علم وادب کا ایک غیر معمولی جز واور خاص فن ہے۔ اسی فن کے ذریعے انسان اپنی علمی وادبی، تمدنی ومعاشرتی، مذہبی وتاریخی اور ہر قسم کی معلومات کو دوسروں تک پہنچا سکتا ہے۔ اگر انسان کو لکھنے کا اچھا سلیقہ ہوتو وہ اپنے خیالات کو ایسے موثر انداز میں پیش کر سکتا ہے کہ جس سے پڑھنے والوں کے دل متاثر ہو جائیں اور یہی لکھنے والے کی کامیابی کا ثبوت ہے۔

بہت سے پڑھے لکھے لوگ ایسے ہوتے ہیں جن کو بعض علوم اور فنون میں بڑی مہارت ہوتی ہے لیکن ان کو لکھنا نہیں آتا جس کی وجہ سے وہ اپنے خیالات وتجربات اور علمی معلومات کو دوسروں تک نہیں پہنچا سکتے، اس طرح ان کا علم غیر مفید سی چیز ہو کر رہ جاتا ہے۔

اچھی عبارت وہ ہے جس میں املا اور انشا کا کوئی عیب نہ ہو۔ جملہ لفظوں سے بنتا ہے جملوں سے عبارت بنتی ہے۔ اچھی عبارت کے لیے ضروری ہے کہ جملے درست ہوں بے عیب ہوں۔ قواعد کی رو سے جملے کا صحیح ہونا ضروری ہے۔ کسی بھی عبارت کو خوبصورت اور بامعنی بنانے کے لیے الفاظ کا انتخاب نہایت اہم مرحلہ ہوتا ہے۔ لفظوں کے استعمال کے لیے انھیں اچھی طرح جاننا ضروری ہے۔ لفظ کا صحیح املا کیا ہے۔ اس کے معنی کیا ہیں، جملے میں اس لفظ کو کس طرح استعمال کیا جانا چاہیے۔

صحیح املا کا مطلب یہ ہے کہ لفظ کو اس طرح لکھا جائے جس طرح لکھا جانا چاہیے۔ املا کی تعریف اس طرح بھی کی گئی ہے کہ ''املا لفظوں کی صحیح تصویر کھینچنا ہے'' لفظ کے صحیح املا کے لیے مندرجہ ذیل باتوں کا خیال رکھنا ضروری ہے۔

1۔ کسی لفظ میں جن حروف کو آنا چاہیے، وہی لکھے گئے ہوں۔ جیسے ''طائر'' کو ''تائر'' لکھا جائے تو کہا جائے گا کہ یہ املا غلط ہے، لفظ ''وارث'' کو 'س' کے ساتھ ''وارس'' یا 'ص' کے ساتھ ''وارص'' نہیں لکھ سکتے اس لفظ کا صحیح املا 'ث' کے ساتھ ہی لکھا جانا درست قرار دیا جائے گا۔

2۔ لفظ میں حروف کو جس ترتیب کے ساتھ آنا چاہیے اسی ترتیب کے ساتھ لکھا جائے جیسے ایک لفظ ''منہہ'' اس میں میم کے بعد نون ہے اور اس کے بعدہ ہے۔ اگر اسے ''مہنہ'' لکھا جائے، تو اسے غلط املا کہا جائے گا۔

3۔ نقطے صحیح جگہ لگائے جائیں۔ نقطہ کی غلطی لفظ کے املے کو بدل دے گی اور جملے میں غلط لفظ کے آجانے سے عبارت کے معنی ومفہوم میں تبدیلی آجائے گی۔ ایک نقطہ خدا سے جدا اور دعا کو دغا بنا دے گا۔

4۔ جو حروف ملا کر لکھے جاتے ہیں، ان کے جوڑ ٹھیک ہوں اور ان کی صورت بھی ٹھیک ہو۔ جس سے لفظ خوبصورت بھی لگے گا اور پڑھنے والوں کو دِقت بھی نہیں ہوگی۔

انشا پردازی میں املا کی درستگی کا خیال رکھنا بہت ضروری ہے۔ یہ جملہ دیکھئے ''بزرگ انسان نے کہا کہ والدین کی جائیداد میں شادی شدہ لڑکی کو بھی ترکا دینا چاہئے''۔ اس جملے میں املے کی غلطی ہے ترکا الف پر نہیں ہائے مختفی پر ختم ہوتا ہے ترکہ صحیح املا ہے۔ دوسرا جملہ دیکھئے ''عید سے قبل

خواتین خریداری کررہیں تھیں''اس جملے میں فعل صحیح صورت میں نہیں آیا درست جملہ یوں ہوگا ''عید سے قبل خواتین خریداری کررہی تھیں''۔یا یہ جملہ دیکھیے ''کتابیں الماری میں رکھی ہوئیں ہیں''اس میں بھی فعل کی غلطی ہے صحیح جملہ اس طرح لکھا جائے گا ''کتابیں الماری میں رکھی ہوئی ہیں''۔

انشا پردازی میں الفاظ کے انتخاب کو بہت اہمیت حاصل ہے۔الفاظ کے معنی ومفہوم،اس کے مترادفات،متضاد الفاظ کا علم ہونا بھی ضروری ہے تاکہ ضرورت کے لحاظ سے ان کا استعمال کیا جاسکے۔اس کے لیے ذخیرۂ الفاظ کو بڑھانا بہت ضروری ہے۔ذخیرۂ الفاظ ہی وہ قدرت عطا کرتا ہے کہ جس سے ایک پھول کے مضمون کو سوڈھنگ سے باندھا جاسکتا ہے۔

اردو میں کچھ ہم آواز حروف موجود ہیں۔ہم آواز حروف سے مراد ایسے حروف ہیں جن کی شکلیں تو الگ الگ ہیں لیکن آواز ایک جیسی ہے۔ مثلاً ذ، ز، ض، ظ یہ چار حروف الگ الگ ہیں جب ہم انھیں الفاظ میں استعمال کرتے ہیں تو ان چاروں کی آواز ایک جیسی معلوم ہوتی ہے جیسے یہ الفاظ پڑھ کر دیکھیے: ذائقہ ، زمین ، ضمانت ، ظاہر۔ یہاں اس بات کو ذہن نشین کرلینا ہے کہ اردو میں بہت سے الفاظ عربی اور فارسی کے موجود ہیں یہ الفاظ اپنے ساتھ اپنا املا بھی لے کر آئے ہیں انھیں ویسا ہی لکھا جانا چاہیئے جیسا وہ اصل زبان میں لکھے جاتے ہیں۔ایک اور بات قابل توجہ ہے کہ کچھ حروف کا تلفظ عربی میں مختلف ہے جیسے ذ اور ض۔اردو میں آکر ان کا املا تو وہی رہا لیکن تلفظ میں اردو زبان کے قاعدے قانون نے اپنا عمل جاری کیا اردو میں ان دونوں حروف کا تلفظ ایک جیسا ہی ہے۔اردو میں املا کا یہی قاعدہ ہے اور طلبا کو لفظ کے حروف کو یاد رکھنا ہوگا کیونکہ صحیح حروف سے صحیح لفظ بنے گا اور اس سے معنی ومفہوم کی ادائیگی ہوگی جو منشائے مصنف ہے۔

عبارت میں قواعد، روزمرّہ محاورہ نہایت اہمیت کے حامل ہیں۔مثلاً اگر کوئی یہ لکھے کہ ''زید بہت کاہل انسان ہے محنت نہیں کرتا بیٹھ کر کھائے تو قارون کی دولت بھی کافی نہیں ہوتی''۔اس جملے میں قارون کی دولت غلط محاورہ ہے صحیح محاورہ قارون کا خزانہ ہے۔یا کوئی یہ کہے کہ ''گرمی کی شدت اتنی زیادہ ہے کہ پیاس بڑھتی جارہی ہے حالانکہ ابھی میں نے ایک گلاس آب پیا ہے۔''اس جملے میں روزمرہ کی غلطی ہے آب پینا صحیح روزمرہ نہیں ہے اہل زبان پانی پینا کہتے ہیں اس لیے ''پانی پیا'' لکھنا چاہیے۔روزمرہ کا مطلب اس طرح لکھنا یا بولنا جس طرح معیاری اردو میں بولتے لکھتے ہیں۔ اچھی عبارت بے عیب ہونے کے ساتھ اپنے حسن بیان کی دلکشی بھی رکھتی ہے۔ایک ہی بات کو مختلف طرح سے بیان کیا جاسکتا ہے۔تھوڑا سا دھیان دینے اور مشق کرنے سے اچھی نثر لکھنے کا سلیقہ سیکھا جاسکتا ہے۔

اچھی عبارت لکھنے کی مشق کرنے کے لیے ایسا کیا جاسکتا ہے کہ ایک ہی جملے کو دو تین طرح سے لکھ کر دیکھیے۔ایک دو بار لفظوں کی ترتیب بدل دیجئے۔ ایک دو لفظوں کو نکال دیجئے یا ایک دو لفظوں کو بدل کر دیکھیے۔آپ کو محسوس ہونے لگے گا کہ ایک ہی جملے کی ان کئی شکلوں میں سے کوئی ایک صورت ایسی بھی ہے جو دوسری صورتوں سے بہتر معلوم ہوتی ہے۔اس میں اس بات کا بھی خیال رکھنا ضروری ہے کہ جو مطلب آپ ادا کرنا چاہتے ہیں وہ اس جملے سے ادا ہورہا ہے یا نہیں۔جملے میں لفظوں کی ترتیب کو بدل کر مفہوم کے ساتھ ساتھ اس کے حسن اور دلکشی کو بھی بڑھایا جاسکتا ہے۔

اچھی نثر کی ایک خوبی روانی ہے۔جملہ لکھنے کے بعد انھیں بار بار پڑھ کر دیکھا جائے کہ کہیں کوئی لفظ ایسا تو نہیں ہے جس سے جملے کی ادائیگی میں رکاوٹ آرہی ہو یا ادا کرنے میں زبان رکنے لگے۔جیسے یہ جملہ دیکھیے ''کمرے کی کھڑکیوں کے ساتھ ساتھ ذہن کی کھڑکیاں بھی کھولو جس سے کمرے ساتھ ساتھ دماغ بھی روشن ہوجائے گا''۔ایک ہی جملے میں کھڑکیوں اور کھڑکیاں کے آنے سے روانی متاثر ہورہی ہے۔'' کمرے کے ساتھ ساتھ ذہن کے دریچے بھی کھولیں تاکہ دماغ بھی روشن ہوجائے۔''اس جملے میں روانی اور آہنگ کا احساس ہوتا ہے اور کم سے کم الفاظ میں مطلب

واضح ہوگیا ہے۔

جملے دو طرح کے ہوتے ہیں: مفرد، مرکب۔ مرکب جملے وہ ہوتے ہیں جو دو یا زیادہ مفرد جملوں سے مل کر بنے ہوں۔ لمبے لمبے جملوں میں یہ خرابی پیدا ہوجاتی ہے کہ زائد الفاظ شامل ہوجاتے ہیں اور یہ بھی ہوتا ہے کہ مفہوم کی تکرار ہوجاتی ہے کہ ایک ہی بات کو بار بار کہا جاتا ہے۔ ایک تنقیدی مضمون سے یہ جملہ ملاحظہ ہو۔

''مرزا عبدالقادر بیدلؔ، مرزا غالبؔ اور مرزا یاس یگانہ چنگیزی کی روایات فکر وفن کے امین، کلاسیکی زبان وادب سے استادانہ واقفیت اور اپنے وسیلۂ اظہار پر مکمل دسترس رکھنے والے، تجزیہ وتفتیش کے مراحل سے گزر کر اپنے پیرایۂ بیان کو زیادہ سے زیادہ شخصی، انفرادی اور مکمل بنانے والے، زمان ومکان کے مسائل کو عشق ووجدان کے تناظر میں قلم بند کرنے والے شاعر نے اردو غزل میں کیسے کیسے گراں قدر اشعار کا اضافہ کیا ہے جن کی کیفیت سدا بہار ہے۔ جن کی لطافت واثر آفرینی قائم ودائم ہے۔''

یہ ایک جملہ ہے' اس قدر لمبا جملہ طبیعت پر گراں گزرتا ہے اور مفہوم بھی واضح نہیں ہوتا۔ اس لیے مختصر جملے لکھنے چاہیے۔ چھوٹے چھوٹے جملوں سے عبارت چست ہوتی ہے بیان میں سادگی وصفائی منشائے مصنف کو واضح طور پر پیش کرتی ہے۔ عربی اور فارسی کے الفاظ کا کم سے کم الفاظ جملوں میں روانی پیدا کرتا ہے۔

انشاپردازی میں عبارت کی صحت اور حسن پر گفتگو ہوتی ہے۔ انشا کی صحت کے تحت مختلف چیزیں آتی ہیں۔ جیسے جملے کی ساخت، قواعد کی پابندی جیسے افعال' فعل، فاعل، مفعول، تذکیر وتانیث، واحد جمع، ضمیر، صفت، اضافت، واوِ معدولہ، واوِ عطف، الف مقصورہ، سابقہ ولاحقہ کا استعمال وغیرہ تحریر کو درست اور بہ معنی بناتا ہے۔

رموز واوقاف کے استعمال سے واقفیت بھی انشا پردازی کے فن کو نکھار سکتی ہے۔ رموز رمز کی جمع ہے، رمز اصول کو کہتے ہیں اور اوقاف جمع ہے وقفہ کی یعنی ٹھراؤ، جملے میں ٹھہراؤ کے اصول کو رموز واوقاف کہتے ہیں۔ تحریر میں ان علامتوں کا عدم استعمال جملوں کو گنجلک اور نا قابلِ فہم بنا سکتا ہے اور کبھی کبھی فقرے یا جملے کے پورے پورے معنی متضاد رنگ اختیار کر سکتے ہیں۔ اس لیے رموز واوقاف کی علامتوں کے استعمال کو اتنی ہی اہمیت دینے کی ضرورت ہے' جتنی کہ دیگر اجزا کو دی جاتی ہے۔ ذیل میں رموز واوقاف کی علامتیں اور ان کے محل استعمال کی تفصیل دی جارہی ہے۔

نام	علامت	تعریف	استعمال	جملوں میں استعمال
سکتہ	،	مختصر ترین ٹھہراؤ	جملہ میں مختلف اسما کو الگ کرنے کے لیے	صابر، ضامن، عادل، معاذ اسکول گئے ہیں
وقفہ	؛	مختصر ٹھہراؤ	چھوٹے جملوں کو ملا کر ایک بڑا جملہ بنانے کے لیے	سیب صحت بخش پھل ہے؛ یہ لذیذ بھی ہے اور آسانی سے دستیاب بھی ہے۔
رابطہ	:	ٹھہراؤ	جملہ کے دو الگ الگ حصوں میں رابطہ کے لیے	ارشد: میں اندر آجاؤں گا

تفصیلیہ	:	-----	ایک جملے کی تفصیل دوسرے جملے میں دینے کے لیے	حیدرآباد میں مندرجہ ذیل تاریخی عمارتیں قابلِ دید ہیں
ختمہ	۔	مکمل ٹھہراؤ	جملے کے اختتام پر لکھا جاتا ہے	احمد بازار گیا ہے۔
سوالیہ	؟	-----	دریافت کرنا/معلوم کرنا	تاج محل کس شہر میں ہے؟
ندائیہ	!	----	مخاطب کرنا/کسی کو پکارنا	معزز سامعین!
فجائیہ	!	----	جذبات اور احساسات کا اظہار	واہ ! کیا خوب شعر کہا ہے آہ ! حادثہ میں لڑکا بچ نہ سکا
واوین	" "	----	کسی کے قول کو نقل کرنے کے لیے	گاندھی جی نے کہا "خود وہ بدلاؤ بنئے جو آپ دنیا میں دیکھنا چاہتے ہیں"
قوسین	( )	جملہ معترضہ	جملہ میں اضافی وضاحت کے لیے	آگ کا دریا (قرۃ العین حیدر) شاہکار ناول ہے۔

رموز واوقاف کے استعمال کی مشق ضروری ہے تاکہ آپ کی تحریر واضح ہو اور پڑھنے والے اسے بہ آسانی سمجھ سکیں۔ مذکورہ بالا تمام باتوں کو ملحوظ خاطر رکھ کر کسی موضوع پر عبارت لکھیں انشاپردازی کی استعداد آپ کے اندر پیدا ہو جائے گی۔ ذیل میں موبائیل کے موضوع پر ایک عبارت دی جا رہی ہے آپ بھی اسی طرز پر اپنے پسندیدہ موضوع پر عبارت تحریر کیجیے۔

موبائیل:

دور حاضر کی ایجادات میں موبائیل کی ایجاد سائنس کا ایک بہت بڑا کارنامہ ہے۔ آج لوگ اس کے اتنے عادی ہو چکے ہیں کہ موبائیل کے بغیر زندگی کا تصور نہیں کر سکتے۔ موبائیل کا کوئی نعم البدل نہیں ہے لیکن موبائیل کئی ساری چیزوں کا نعم البدل بن گیا ہے جیسے وقت معلوم کرنے کے لیے لوگ کلائیوں پر گھڑیاں باندھتے تھے۔ آج موبائیل اسکرین پر گھڑی موجود ہے۔ دن مہینوں اور سال کا حساب کتاب رکھنے کے لیے دیواروں کو کیلنڈر سے مزین کرتے تھے لیکن ابھی موبائیل اس ضرورت کو پورا کر رہا ہے۔ ساکن تصویر کھینچنے اور متحرک تصویر بنانے کے لیے الگ الگ کیمرے ہوا کرتے تھے موبائیل میں یہ سہولت بھی دستیاب ہے۔ روپے پیسوں کا حساب کتاب کرنے کے لیے کیلکولیٹر اور ایمرجنسی لائٹ موجود ہے۔ اخبار پڑھنا چاہیں تو e - paper موجود ہے۔ خبریں سننا چاہیں تو ریڈیو اور دیکھنا چاہیں تو چینالس موجود ہیں۔ جدید ٹکنالوجی نے ریڈیو، ٹی وی، وی سی آر اور سینما اسکرین کو ایک چھوٹے سے موبائیل میں مقید کر دیا ہے۔ کمپیوٹر کے ذریعے email بھیجنا ہو یا online کتابوں کا مطالعہ کرنا سب کچھ موبائیل کے ذریعے ممکن ہے۔ بچے ویڈیو گیمس بہت شوق سے کھیلا کرتے تھے لیکن اب موبائیل ہی میں یہ سارے کھیل دستیاب ہیں۔ بینک میں قطار لگا کر کھڑے رہنے کی ضرورت نہیں Online Banking کے ذریعے پیسے کا لین دین بہت آسانی سے کر سکتے ہیں۔ سفر کے لیے سواری کی بکنگ اور بھوک لگے تو کھانے کا آرڈر بھی موبائیل کے ذریعے کر سکتے ہیں۔ Online شاپنگ میں گھر کا سودا سلف ہی نہیں کپڑے اور دیگر ساز و سامان منگائے جا سکتے ہیں ہوائی جہاز سے لے کر ریل کا ٹکٹ بک کرایا جا سکتا ہے۔ غرض جہاں موبائیل ہر مرض کا واحد علاج بن گیا ہے وہیں کئی امراض کا واحد سبب بھی بن گیا ہے۔

دنیا میں ہر چیز کے فوائد و نقصانات ہوتے ہیں یہ انسان کی سمجھ بوجھ پر ہے کہ اس کا استعمال کس طرح کرتا ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

صحیح جواب کی نشاندہی کیجیے۔

1۔ جملے کتنی طرح کے ہوتے ہیں۔

(الف) دو (ب) تین
(ج) چار (د) پانچ

2۔ صحیح املا کا مطلب یہ ہے کہ

(الف) لفظ کو خوش خط لکھا جائے (ب) لفظ پر اعراب لگائے جائیں
(ج) لفظ کے ایک سے زائد معنی ہونے چاہیے (د) لفظ کو اس طرح لکھا جائے جس طرح لکھا جانا چاہیے

3۔ واوین کا استعمال کب کیا جاتا ہے؟

(الف) جملہ میں اضافی وضاحت کے لیے (ب) کسی کے قول کو نقل کرنے کے لیے
(ج) جملے کے اختتام پر لکھا جاتا ہے (د) جذبات اور احساسات کا اظہار کے لیے

4۔ مکمل ٹھہراؤ کے لیے کونسی علامت استعمال کی جاتی ہے؟

(الف) سکتہ (ب) وقفہ
(ج) ختمہ (د) رابطہ

5۔ مخاطب کرنے کے لیے جس علامت کا استعمال ہوتا ہے اسے کیا کہتے ہیں؟

(الف) ندائیہ (ب) فجائیہ
(ج) سوالیہ (د) تفصیلیہ

8.4 انشا پردازی کے نمونے

یوں تو اردو ادب میں متعدد انشا پرداز صاحبِ اسلوب قلم کار ہیں جیسے سرسید احمد خاں، مولانا عبدالماجد دریابادی، نیاز فتحپوری، سجاد حیدر یلدرم، مولانا ابوالکلام آزاد، خواجہ حسن نظامی، مہدی افادی، پطرس بخاری، رشید احمد صدیقی، مختار مسعود، ملا رموزی، مشتاق احمد یوسفی وغیرہ وغیرہ یہاں دو مختلف طرز کے انشاء پردازوں خواجہ حسن نظامی اور محمد حسین آزاد کی تحریروں سے اقتباسات بطور نمونہ پیش کیے جارہے ہیں۔ جہاں خواجہ حسن نظامی کی تحریروں میں سادگی وسلاست اور شگفتگی کا احساس ہوگا وہیں محمد حسین آزاد کا رنگین اور دلنشین اسلوب ہے جس میں تشبیہات استعارات، تمثیل نگاری ایک ادبی شان پیدا کرتی ہے۔ دونوں کے طرز ہائے تحریر کا اپنا حسن و دلکشی ہے۔

خواجہ حسن نظامی کی انشا پردازی؛

خواجہ حسن نظامی کے انشائیوں کی ایک خاص خوبی ایجاز و اختصار ہے۔ جس میں زبان اہم رول ادا کرتی ہے۔ سادگی میں شگفتگی اور سلاست میں نفاست، اختصار میں جامعیت ان کی خصوصیت ہے وہ اردو کی روزمرہ ٹکسالی زبان میں انشائیے لکھتے ہیں۔ ان کی زبان کی شیرینی و شگفتگی ان کے انشائیوں کی نمایاں خصوصیت ہے۔ ان کی زبان کے متعلق مولوی عبدالحق لکھتے ہیں۔

''ایک صاحب نے مجھ سے پوچھا کہ میں اچھی اردو سیکھنا چاہتا ہوں، کیا پڑھوں؟ میں نے کہا اگر تم صاف ستھری اور نکھری ہوئی اردو اور دلی کی اصل زبان، پڑھنا اور سیکھنا چاہتے ہو تو خواجہ حسن نظامی صاحب کی تحریر پڑھو۔ زبان کے مزے کے ساتھ دلی کیفیات اور جذبات کا لطف بھی آئے۔ اس میں کسے انکار ہوسکتا ہے؟

اور مولانا شبلی نے خواجہ حسن نظامی کی نثر میں شاعری کے انداز کو ان کی تحریروں کا حسن قرار دیتے ہوئے لکھا:

''خواجہ صاحب نثر میں ایسی بے نظیر شاعری کرتے ہیں جس کا اثر آجکل نظموں میں بھی بہت کم پایا جاتا ہے۔''

روانی، رنگینی اور رعنائی اُن کی زبان کا جوہر ہے۔ خیالات و افکار میں جدت و ندرت کے ساتھ طرز ادا میں بھی جدت کا ثبوت ان کی انفرادیت ہے۔ زبان میں محاورے کی چاشنی بھی ہے اور سوز و گداز کی کیفیت بھی۔ انھوں نے حکیمانہ اسرار اور فلسفیانہ نکات کو بھی اس سادگی اور خوش دلانہ انداز میں بیان کیا ہے کہ زندگی اپنی تمام تر مشکلوں کے باوجود پھولوں بھرا راستہ نظر آنے لگتی ہے اور کانٹوں کی چھبن بھی درد کے ساتھ ایک عجیب کیف کا احساس دلاتی ہے۔ خواجہ حسن نظامی کے انشائیے قاری کو راحتِ قلب و ذہن کا سامان عطا کرتے ہیں۔

انشائیہ ''اُلّو'' سے اقتباس؛

اُلّو ایک ایسے جانور کا نام ہے جس کی نحوست کو سب مانتے ہیں۔ ضرب المثل کے جملے بے چارے اس پرندے کے وجود پر بن گئے۔ جب کسی گھر یا شہر کی ویرانی بیان کرنی منظور ہو تو کہتے ہیں کہ وہاں تو اُلّو بول رہا ہے یعنی وہ مقام بالکل اُجاڑ ہے۔ آبادی کی چہل پہل بالکل نام کو نہیں اور فقط نحوست اور ویرانہ پن میں ہی اُلّو بدنام ہے۔ حماقت و بے عقلی کے موقع پر بھی اُلّو کا ہی نام لیا جاتا ہے۔ اُلّو کے نام سے بہت بدشگونیاں منسوب ہیں۔

پس ایسے منحوس جانور کے ذکر افکار میں کون جی لگائے۔ کس کو رغبت ہوگی کہ بلبل ہزار داستان اور طوطی شکر مقال کے چرچوں کو چھوڑ کر اس بدنام پرندے کے بیان میں مصروف ہو۔ مگر دنیا کے پردہ پر سب آدمی ایک مزاج و طبیعت کے نہیں بستے۔ ہزار اُلّو کو بُرا کہنے والے ہیں تو دو چار اس کی مدح سرائی کرنے والے بھی نکل آئیں گے خاص کر وہ گروہ جو موجودات کے ہر نیک و بد کو صفات یزدانی کا مظہر تصور کرتا ہے۔

جو لوگ بلند آسمان، چمک دار ستاروں، روشن آفتاب و ماہتاب، لہلہاتے باغوں میں شان غیبی کا ظہور مشاہدہ کرتے ہیں جن کو چشم مستانہ جلوۂ راز نظر آتا ہے جو گل کی صورت میں حسنِ ازل کو دیکھتے ہیں جن کی زبان سے ان نظاروں کو دیکھ کر یہ نکلتا ہے کہ اے خدا تو نے یہ چیزیں فضول نہیں بنائیں وہ پست زمین، اندھیری رات، سنسان بیابان، نگاہِ مغموم اور نوک دار کانٹوں میں بھی حقیقت کی نمود پاتے ہیں اور ہر چیز میں خدا کی شان نظر آتی ہے۔

لہٰذا کوئی وجہ نہیں کہ اس جماعت کے رسالہ میں؛ جس کا مشرب ہمہ اوست ہے اور جو خیر و شر دونوں میں محمل لیلیٰ کے جرس کی صدا سنتے ہیں 'اُلّو کی سرگذشت نہ لکھی جائے۔ صوفی کی روش یہ ہونی چاہیے کہ ہر اچھی بُری چیز میں منزل مقصود کو تلاش کرے۔ یہ رسالہ صوفیوں کا ہے اس لیے اس میں بھی جہاں عام پسند عنوانوں پر مضامین لکھے جاتے ہیں وہاں ان عنوانوں کو بھی زیرِ بحث لایا جائے جن پر توجہ کرنا قاعدہ اور دستور کی نظر میں قابلِ نفرت ہے۔

الو کے اوصاف؛

الو کی زندگی' بود باش ایک باخدا' تارک الدنیا درویش کی سی ہے۔ وہ آبادی سے گھبراتا ہے، اس کو خلوت' تنہائی بھاتی ہے۔ عام پرندوں کی طرح رونق دار شہروں اور غل وس شور کے مقام پر آشیانہ نہیں بناتا۔ سرسبز درختوں کی شاخوں پر بیٹھ کر نغمہ سنجی نہیں کرتا جس سے فرحت پسند انسان جی بہلائے۔ الو سارا دن حریص پرندوں کی مثل پیٹ کی خاطر در بدر مارا مارا نہیں پھرتا بلکہ وہ اجاڑ اور غیر آباد کھنڈروں میں نشیمن بناتا ہے جہاں کوئی غیر مانوس آواز اس کی مشغولی میں خلل انداز نہ ہو۔ دن بھر صائم رہتا ہے اور شام کو سورج چھپنے کے بعد رزق کی تلاش میں نکلتا ہے اور جونہی نکلا خدا تعالیٰ شکار کے چند لقمے دلوا دیتا ہے جن سے روزہ افطار کر کے کسی ٹوٹے ہوئے گنبد یا جھکی ہوئی دیوار پر آ بیٹھتا اور ہوُ ہُو کے نعرے لگانے لگتا ہے۔ اسی ذکرو شغل اور یاد الٰہی میں صبح ہو جاتی ہے اور یہ پکا اور سچا صوفی ریا کاری کے ڈر سے خاموش ہو کر اپنے حجرہ میں گھس جاتا ہے اور حبس دم کر کے مراقبہ میں بیٹھ جاتا ہے۔ پھر شام تک باہر نہیں آتا۔

یہ خود پسند آدمی بادشاہی تاج پہن کر نوبت نقارے بجواتا ہے۔ نوبت خانوں کے لیے اونچے اونچے مکان تیار کراتا ہے اور سمجھتا ہے کہ یہ نوبت ہمیشہ بجے گی لیکن زمانہ کا چکر چند ہی روز میں اس سرکش کو خاک میں ملا دیتا ہے۔ پھر دنیا والے اس کو اس کے نوبت نقاروں کو بالکل بھول جاتے ہیں مگر الو نہیں بھولتا مٹنے والے تاجدار کے خاکی ڈھیر پر جاتا ہے اور نقیب و چوبداروں کی آواز کو صدائے عبرت میں مرنے والے وجود خاکی کو سناتا ہے اور اس کے نوبت خانہ پر بیٹھ کر ٹھیک رات کے بارہ بجے یہ نوبت بجاتا ہے کہ یہاں کی ہر چیز کو فنا ہے باقی رہنے والی بس خدا کی ایک ذات ہے۔

محمد حسین آزاد کی انشاپردازی؛

محمد حسین آزاد اعلیٰ درجہ کے انشاپرداز ہیں۔ آزاد نے انشاء پردازی کا آغاز انگریزی انشائیے سے متاثر ہو کر کیا۔ 'نیرنگ خیال' محمد حسین آزاد کے انشائیوں کا مجموعہ ہے۔ اس مجموعے کے بیشتر مضامین انگریزی سے ماخوذ ہیں۔ جن میں ایڈیسن اور جانسن کے علاوہ دیگر مصنفین کے انشائیوں سے بھی آزاد نے استفادہ کیا ہے۔ کرنل ہالرائیڈ کی فرمائش پر آزاد نے اپنے انشائیوں کا یہ مجموعہ 'نیرنگ خیال' کے عنوان سے شائع کیا۔ وہ خود اس بات کا اعتراف کرتے ہیں کہ انھوں نے اپنا چراغ انگریزی کے انشائیہ نگاروں کے چراغ سے روشن کیا ہے۔ نیرنگ خیال کے دیباچے میں لکھتے ہیں۔

> ''میں نے انگریزی انشاء پردازوں کے خیالات سے اکثر چراغ روشن کیا ہے۔
> (نیرنگ خیال، مکتبہ جامعہ ملیہ، نئی دہلی، ص14)

محمد حسین آزاد انگریزی سے بہت زیادہ واقف تو نہیں تھے لیکن پنجاب کے محکمہ تعلیم میں ملازمت کے دوران انگریز عہدیداروں سے تبادلہ خیالات کے ذریعہ استفادہ کیا اور انگریزی مضامین دوسروں سے پڑھا کر سنا کرتے تھے۔ ان پر گفتگو ہوتی تھی اور جو مضامین انھیں پسند آتے ان پر انشائیہ لکھتے تھے۔ اس سلسلے میں لکھتے ہیں۔

> ''جو لطف طبیعت کو بعض مضامین انگریزی سے حاصل ہوا، نہ چاہا کہ اپنے پیارے اہل وطن کو اس میں شامل نہ کروں' جس قدر ہو سکے اور جس طرح ہو سکے، ایک پرتو اردو میں دکھانا چاہیے۔'' (نیرنگ خیال، مکتبہ جامعہ ملیہ، نئی دہلی، ص15)

آزاد کو امید تھی کہ چراغ سے چراغ روشن ہوتے چلے جائیں گے اور اردو میں بھی انگریزی طرز کی انشاپردازی کی ترویج ہوگی۔ اور زبان و ادب کا دامن وسیع تر ہوتا چلا جائے گا۔ آزاد انگریزی ادیبوں کے وسعتِ خیال اور پروازِ فکر اور تازگی مضامین اور طرز بیان کے مداح اور قائل تھے۔ انھوں نے انگریزی انشائیہ نگاروں سے تازگی مضامین اور طرز بیان اخذ کیا اور اسے اپنی زبان کی خصوصیات اور تہذیبی عناصر کو شامل کر کے اپنی جدت طبع اور تمثیلی انداز کے ذریعے اپنی انشاپردازی کے جوہر دکھائے ہیں۔

آزاد انگریزی انشائیہ میں شگفتگی طبع کے ساتھ ساتھ پڑھنے والے کو عقلی یا حسی طور پر متاثر کرنے اور ادب کے ذریعے مقصدیت کے حصول کو بھی ضروری سمجھتے تھے۔ وہ وقت کے تقاضوں کے مطابق ادب میں بدلاؤ، موضوعات کی سطح پر بھی اور زبان اور طرزِ اظہار سطح پر بھی تبدیلی کی قائل تھے۔ لکھتے ہیں:

> ''اب کچھ اور وقت ہے۔ اسی واسطے ہمیں بھی کچھ اور کرنا چاہیے علوم وفنون کے علاوہ ایسی تصنیفیں بھی چاہئیں، جو صاف شفاف تصویریں رسوم و اخلاق کی ہماری بزم کلام میں سجائیں۔ ان میں جو ہمارے داغ دھبے ہیں، سب نظر آئیں اور آبِ تاثیر سے دھوئے جائیں۔ تم دیکھتے ہو، بے جان مورتوں میں جان پڑنے کی ساعت آ گئی ہے۔ قریب ہے کہ شائستہ زبانوں کی طرح ہماری زبان بھی جان بخشی کی تاثیر پیدا کرے''۔
>
> (نیرنگ خیال، مکتبہ جامعہ ملیہ، نئی دہلی، ص 15)

وہ چاہتے تھے کہ اردو زبان میں بھی ترقی یافتہ زبانوں کی طرح ہر قسم کے علمی مطالب ادا کرنے اور انشاپردازی پر رنگ اور ہر ڈھنگ میں مطالب ادا کرنے کی صلاحیت پیدا ہو جائے اور آزاد کی بتائی راہ پر بہت سے مسافر چل پڑے۔ وسعت خیال اور تازگی مضامین کی جہاں تک بات ہے ان کے ہم عصر اور بعد کے آنے والوں نے ان کی تقلید کی لیکن آزاد کے اسلوب اور طرز بیان کی کوئی تقلید نہ کر سکا کیونکہ وہ ان کی شخصی اختراع تھی اور ان ہی پر ختم ہو گئی۔

نیرنگ خیال کے دو انشائیے انسان کسی حال میں خوش نہیں رہتا' اور شہرت عام اور بقائے دوام کا دربار ایڈیسن کے انشائیوں The Vision of the table of اور endeavour of mankind to get rid of their buren adream fame سے ماخوذ ہیں۔ اور پانچ انشائیے جانسن کے انشائیوں سے اخذ کیے ہیں جس کی فہرست اس طرح ہے۔ آغاز آفرینش میں باغِ عالم کا کیا رنگ تھا اور رفتہ رفتہ کیا ہو گیا' An allegorical History of rest and Labour ' جھوٹ اور سچ کا رزم نامہ Truth falsehood and fiction an allegory ' گلشن امید کی بہار The Garden of hope' سیر زندگی The voyage of life ' علوم کی بدنصیبی The conduct of Patronage' علمیت اور ذکاوت کے مقابلے The allegory of wit and learning آزاد نے انگریزی ادیبوں سے موضوع اور طرز بیان تو ضرور لیا لیکن اسے مشرقی پس منظر میں پیش کیا۔

آزاد نے تمثیلی انداز میں بہت کامیاب انشائیے لکھے ہیں۔ آیئے پہلے تجسیم اور تمثیل کو جانیں۔ تجسیم (Personification) سے مراد کسی نظر نہ آنے والی شئے کو جسم دے دینا یا بے جان شئے کو جاندار بنا کر دکھانا۔ مثلاً سچ اور جھوٹ نظر نہ آنے والی چیزیں ہیں۔ سچ کو پری اور جھوٹ کو

دیو کی شکل میں پیش کیا جائے تو تجسیم کا عمل ہوا۔ اور تمثیل میں بھی کسی مجرد خیال کو مجسم بنا کر ان کرداروں کے ذریعہ کہانی پیش کی جاتی ہے۔ قدیم کلاسیکی ادب میں تمثیل نگاری کو خصوصی حیثیت حاصل تھی اس کا استعمال پند و نصیحت کے لیے کیا جاتا تھا۔ مختلف جسمانی اعضا، جذباتی کیفیتوں اور اخلاقی صفات وغیرہ کو مجسم بنا کر کے انسانی کرداروں کی شکل میں پیش کیا جاتا تھا۔ خیر و شر کی لڑائی اور ان کے اقوال و افعال کے ذریعے پڑھنے والوں تک سبق آموز باتیں پہنچائی جاتی تھیں۔ آزاد نے اس طرز کو اپنا کر اسے اونچائیوں پر پہنچا دیا۔ نیرنگ خیال کے مضامین اسی نوعیت کے ہیں۔ مثلاً محمد حسین آزاد وقت کی اہمیت، اس کے گزرنے کا بے رحم انداز اور اس پر قابو پانے کے طریقہ کار کو نہایت خوبصورتی سے تمثیلی پیرائے میں بیان کرتے ہیں۔

انشائیہ'' وقت'' سے اقتباس؛

''ایک پیر کہن سال کی تصویر ہے۔ اس کے بازوؤں میں پریوں کی طرح پر پرواز لگے ہیں کہ گویا ہوا میں اڑتا چلا جاتا ہے۔ ایک ہاتھ میں شیشۂ ساعت ہے کہ جس سے اہل عالم کو اپنے گزرنے کا اندازہ دکھا جاتا ہے۔ اور ایک میں درانتی ہے کہ لوگوں کی کشت امید یا رشتۂ عمر کو کاٹتا جاتا ہے۔ یہ ظالم خونریز ہے کہ اپنے گزرنے میں ذرا رحم نہیں کرتا۔ اس کے سر پر ایک چوٹی بھی رکھی ہے کہ جو دانا ہیں اسے پکڑ کر قابو میں کر لیتے ہیں۔ لیکن اوروں کی چوٹیاں پیچھے ہوتی ہیں۔ اس کی چوٹی آگے رکھی ہے۔ اس میں نکتہ یہ ہے کہ جو وقت گذر گیا وہ قابو میں نہیں آ سکتا۔ ہاں جو پیش بین ہیں۔ وہ پہلے ہی روک لے، سو روک لے۔'' (نیرنگ خیال، مکتبہ جامعہ ملیہ، نئی دہلی، ص 24)

یہاں آزاد نے وقت کو مجسم بنا کر پیش کیا ہے۔ وقت چونکہ ابتداء سے ہے اس لیے اسے پیر کہن کہا ہے۔ جس سے اس کی قدامت کا اندازہ ہوتا ہے۔ اور بازوں میں پر لگے ہیں جو وقت کے ہر لمحہ گزرتے رہنے کے خیال کو پیش کرتے ہیں۔ اور ایک ہاتھ میں شیشۂ ساعت گویا دن اور رات کی تمثیل ہے۔ جس میں دن اور رات کا عکس میں وقت کے گزرنے کو دیکھا جا سکتا ہے۔ اور ایک ہاتھ میں درانتی ہے جس سے وہ رشتہ عمر کو کاٹتا جاتا ہے۔ یعنی ہر گزرتا ہوا دن ہماری عمر سے ایک دن کم کر دیتا ہے اور اپنی رفتار کا ایسا پابند اور ظالم ہے کہ کسی کے لیے نہیں رُکتا۔ یہ ایسی اٹل حقیقت ہے کہ وقت کسی کے لیے نہیں رُکتا۔ اور گزرا ہوا وقت دوبارہ نہیں آتا۔ اس لیے ہمیں وقت کی قدر کرتے ہوئے ہر کام کو اس کے طئے شدہ وقت پر کرنا چاہیے۔ ورنہ افسوس کے علاوہ اور کچھ نہیں کر سکتے۔ ہاں جو دور اندیش اور وقت شناس ہوتے ہیں وہ اپنا ہر کام اپنے منصوبہ بند طریقے سے کرتے ہیں اور اپنی محنت اور صلاحیت سے وقت پر قابو پا لیتے ہیں۔ اس پورے اقتباس میں ڈرامائیت کا عنصر غالب ہے۔ قاری کے آنکھوں کے سامنے یہ پورا منظر ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ وقت کا گزرنا بس ایک احساس ہے۔ وقت کہیں دکھائی تو نہیں دیتا لیکن آزاد نے اپنی بلند تخیلی طرزِ بیان سے اس منظر کو متحرک بنا کر پیش کیا ہے۔ اسی خوبی کے سبب انھیں محاکات کا بادشاہ کہا جاتا ہے۔ خود کلامی کی کیفیت بھی آزاد کے اسلوب کی ایک اہم خصوصیت ہے۔

نیرنگ خیال کے انشائیوں کے ذریعے آزاد اردو داں طبقے کو انگریزی ادب سے روشناس کرانے کی کوشش کی ہے۔ دو جلدوں پر مشتمل اس

کتاب میں 14 انشائیے ہیں۔ پہلا مجموعہ آزاد نے 'نیرنگ خیال'' کے عنوان سے 1880ء میں شائع کیا تھا۔ اور دوسرا مجموعہ بھی شائع کرنا چاہتے تھے لیکن اختلالِ دماغ کے عارضے میں مبتلاہ ہوگئے اور یہ کام ادھورا رہ گیا۔ ان کی وفات کے بعد دستیاب مضامین کو ان کے پوتے آغا محمد طاہر نے 'بقائے دوام' کے عنوان سے ۱۹۲۳ء میں شائع کیا جس میں صرف پانچ مضامین شامل ہیں۔ ان مضامین میں آزاد نے ایڈیسن اور جانسن کے انشائیوں کا ترجمہ کیا ہے۔ لیکن ان انشائیوں میں آزاد نے اپنی ذہانت وفطانت جدت طبع اور طرزِ اسلوب سے ان کو ترجمہ سے زیادہ طبع زاد تخلیق کے درجے پر پہنچا دیا ہے۔

نیرنگ خیال میں آزاد نے رنگین اور دلنشین اسلوب اختیار کیا ہے۔ وہ اپنی زبان واسلوب نگارش سے کسی بھی موضوع کو گل گلزار بنا دیتے ہیں۔ ان کی اسی سحر بیانی پر شبلی نے کہا تھا کہ ''وہ گپ بھی ہانک دے تو وحی معلوم ہوتی ہے۔'' اور مہدی افادی نے بجا طور پر آقائے اردو کا خطاب دیا تھا۔ آزاد کو زبان پر بے پناہ قدرت حاصل تھی۔ ان کی نادر تشبیہات استعارات بے مثال تمثیل نگاری اور شگفتہ بیانی انھیں اردو انشا پردازی میں ایک نمایاں مقام عطا کرتی ہے۔

8.6 اکتسابی نتائج

☆ اس اکائی میں ہم نے انشاپردازی کے حوالے سے انشا کے معنی ومفہوم کو جانا انشاپردازی اور انشائیہ نگاری کے فرق کو سمجھا۔ اور ہمیں یہ بھی معلومات حاصل ہوئیں کہ لفظ انشا کہاں کہاں کن کن معنوں اور اصطلاحوں میں استعمال ہوتا رہا اور نویں صدی میں فارسی زبان وادب کے زیر اثر انشا کے معنی لکھنے کے فن کے لیے مختص ہو گئے۔

☆ اس اکائی میں انشاپردازی کے فن پر نہایت تفصیل سے گفتگو ہوئی ہے اور یہ بتایا گیا ہے کہ ایک اچھا انشاپرداز بننے کے لیے کن کن باتوں کو ملحوظ خاطر رکھنے کی ضرورت ہے۔

☆ اور آخر میں اردو کے دو معروف انشاپرداز محمد حسین آزاد اور خواجہ حسن نظامی کی تحریروں سے اقتباسات دیئے گئے ہیں تا کہ آپ ان کا مطالعہ کریں اور انشاپردازی کے فن اور تقاضوں کو سمجھیں اور مشق کر کے اپنے اندر انشاپردازی کی صلاحیتیں پیدا کرنے کی کوشش کریں۔

8.6 کلیدی الفاظ

مافی الضمیر	دل کی بات، مطلب، مدعا
عبارت	تحریر
ترسیل	بھیجنا، روانہ کرنا
ابلاغ	پہنچانا، اشاعت
ملحوظ	لحاظ کیا گیا، خیال کیا گیا
صنف	نوع، قسم
مشتق	نکلا ہوا، وہ لفظ جو کسی دوسرے لفظ سے بنایا گیا ہو
صنائع وبدائع	کلام میں موجود باریکیوں کا مطالعہ جو اس میں معنویت اور حسن پیدا کرتے ہیں

لغوی	لغت سے منسوب، اصلی
اصطلاح	کسی لفظ کو عام معنوں کے بجائے مخصوص معنوں میں استعمال کرنا
ساسانی	قدیم شاہانِ ایران کا ایک خاندان
منشائے مصنف	قلم کار کے دل کی بات
محظوظ	مسرور ہونا، لطف اندوز ہونا
ریاضت	محنت، مشقت
علت	وجہ، سبب
غایت	غرض، مطلب
زائیدہ	پیدا کیا ہوا
اطلاق	جاری کرنا، منطبق ہونا، استعمال ہونا
فرامین	فرمان کی جمع، سرکاری حکم نامہ
مکتوبات	مکتوب کی جمع، خطوط
مسودہ	وہ تحریر جو سرسری طور پر لکھی جائے اور جسے صاف و صحیح کرنے کی ضرورت ہو
محکمہ	حکم کرنے کی جگہ، عدالت، کچہری
مستعمل	عمل میں لایا گیا ہو، کام میں لایا گیا ہو
جزوِ اعظم	بڑا حصہ
نہج	طور، طریقہ
مرہونِ منت	احسان مند، شکر گزار
تارِ عنکبوت	مکڑی کا جال
دِقت	مشکل
وارث	مردے کے مال کا صحیح حقدار

8.7 نمونہ امتحانی سوالات

8.7.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ ا۔ انشا کے لغوی معنی کیا ہے؟

2۔ انشائیہ کسے کہتے ہیں؟

3۔ انشاء کا لفظ ابتداء میں ایک ۔۔۔۔۔۔۔۔ اصطلاح تھا۔

(الف) دفتری (ب) گھریلو (ج) کاروباری (د) معاشرتی

4۔ اردو کے انشائی ادب پر کس زبان کے انشائی ادب کا اثر پڑا؟

5۔ جملے کتنی طرح کے ہوتے ہیں؟

6۔ صحیح املا کا کیا مطلب ہے؟

7۔ واوین کا استعمال کب کیا جاتا ہے؟

8۔ مکمل ٹھہراؤ کے لیے کونسی علامت استعمال کی جاتی ہے؟

9۔ مخاطب کرنے کے لیے جس علامت کا استعمال ہوتا ہے اسے کیا کہتے ہیں؟

10۔ ''انشا اور تلفظ'' کا مصنف کون ہے؟

8.7.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ انشا پردازی کے اصول بیان کیجیے۔

2۔ تحریر میں رموز واوقاف کے علامتوں کے استعمال کی ضرورت واہمیت پر ایک نوٹ لکھیے۔

3۔ یومِ آزادی پر ایک تیس سطروں پر مشتمل عبارت تحریر کیجیے۔

8.7.3 طویل جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ انشا کے معنی ومفہوم بیان کیجیے۔

2۔ اردو کے کسی ایک انشا پرداز کے فن سے متعلق اپنی معلومات قلمبند کیجیے۔

3۔ صحیح املا کسے کہتے ہیں مثالوں سے واضح کیجیے۔

8.8 مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ کتابیں

1۔ رشید حسن خان — انشا اور تلفظ

2۔ اختر حسین فیضی مصباحی — قواعد املا وانشا

3۔ ماہ لقا رفیق — اردو قواعد وانشا پردازی

4۔ سید محی الدین قادری زور — فن انشا پردازی

5۔ وحید قریشی — اردو کا بہترین انشائی ادب

اکائی 9: مثنوی کا فن

اکائی کے اجزا

9.0 تمہید

مثنوی اردو کی قدیم ترین صنف ہے۔ یہ اردو ادب کی ایک اہم صنف ہے۔ اس صنف کا تعلق اردو شاعری سے ہے۔ اردو شاعری کی چند اصناف جیسے قصیدہ، مثنوی، رباعی اور غزل بہت مقبول اصناف رہی ہیں۔ ان اصناف شاعری میں مثنوی کو فوقیت اور اہمیت حاصل رہی ہے۔ اس صنف شاعری میں ہر قسم کے خیالات، واقعات اور موضوعات تفصیل سے بیان کیے جاسکتے ہیں۔ مثنوی کی اسی خصوصیت کی وجہ سے اردو کے بزرگ نقاد مولانا حالی اور مولانا شبلی نے اسے اردو شاعری کی تمام اصناف میں سب سے زیادہ کارآمد اور مفید صنف قرار دیا ہے۔ عبدالقادر سروری نے 'وسیع مضمون اور مربوط خیال کے نشو ونما کی گنجائش' کی خوبی کے سبب اردو شاعری میں سب سے اہم صنف مثنوی کو قرار دیا ہے۔

قصیدہ، غزل، رباعی، مرثیہ جیسی دوسری اصناف سخن میں قافیہ کی پابندی کی جاتی ہے۔ ان اصناف کی بہ نسبت مثنوی میں ایسی پابندیاں کم ہیں۔ مثنوی انسانی کیفیات و جذبات اور احساسات کی کامیاب ترجمانی کا فرض ادا کرسکتی ہے۔ قدرت کے مناظر کی سچی تصویر کشی ہو یا کسی طویل تاریخی واقعے کو ربط اور تسلسل سے اس طرح بیان کرنا کہ دلچسپی اور روانی قائم رہے، یہ ملکہ اصناف سخن میں صرف مثنوی کو حاصل ہے۔ یہی سبب ہے کہ تاریخی، سماجی، اخلاقی، مذہبی، فلسفیانہ، عشقیہ ہر موضوع پر مثنویاں لکھی گئیں۔ فردوسی کا شاہنامہ، ایک مثنوی ہی ہے جو عالمی ادب کا شاہکار رہے اور جس میں ایک قدیم اور عظیم الشان تہذیب کی تاریخ مرتب کی گئی۔ جس طرح اردو غزل کی صنف نے اردو شاعری کو مقبولیت عطا کی ہے اسی طرح اردو مثنوی کی صنف نے اردو شاعری کو وسعت عطا کی ہے اور اس میں عظیم شاعری کے امکانات پیدا کیے ہیں۔ اردو مثنوی اپنے دور عروج میں خوب مقبول ہوئی لیکن تبدیلی زمانہ کے ساتھ اس کی مقبولیت میں کمی آتی گئی۔

اس اکائی میں آپ کو اردو مثنوی کے فن اور اس کے اجزائے ترکیبی سے واقف کرایا جارہا ہے۔ صنف مثنوی کی تعریف اور اس کے ماخذ کے بارے میں بتایا جارہا ہے۔ چونکہ اس صنف کی ابتدا ایران میں ہوئی اور یہ فارسی شاعری کے توسط سے اردو میں آئی ہے اس لیے اس صنف کی روایت کا بھی مختصر جائزہ پیش کیا جائے گا۔ اردو مثنوی کا ارتقا جنوبی اور شمالی ہند میں کس طرح ہوا اس پر بھی روشنی ڈالی جائے گی۔ اکائی کے آخری حصے میں اکتسابی نتائج اور مشکل الفاظ کے معنی دیے جارہے ہیں، جس سے آپ اس اکائی کو آسانی کے ساتھ سمجھ سکیں گے۔ اس کے علاوہ امتحان میں پوچھے جا نے والے سوالات کے نمونے بھی شامل کیے گئے ہیں، جن میں معروضی جوابات کے حامل سوالات، مختصر جوابات کے حامل اور طویل جوابات کے حامل سوالات شامل ہیں۔ ان کی مدد سے آپ اپنے امتحان کی بہتر تیاری کر سکتے ہیں۔ مثنوی کے فن پر کئی اہم کتابیں لکھی گئی ہیں جو کتب خانوں میں اور انٹرنیٹ پر دستیاب ہیں، ان میں سے چند کتابیں مزید مطالعے کے لیے تجویز کی گئی ہیں۔ امید ہے کہ یہ کتابیں اس موضوع کی بہتر تفہیم کے لیے آپ کی معاون ہوں گی۔

9.1 مقاصد

اس اکائی میں آپ مثنوی کے فن کا جامع مطالعہ کریں گے۔ اس مطالعے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ :

☆ مثنوی کی تعریف بیان کر سکیں۔
☆ اردو مثنوی کے ارتقا سے واقف ہو سکیں۔
☆ مثنوی کے فن اور اس کی بنیادی خصوصیات سے واقف ہو سکیں۔
☆ مثنوی کے اجزائے ترکیبی کے بارے میں جان سکیں۔
☆ مثنوی کی اہمیت سے روشناس ہو سکیں۔
☆ مثنوی کے اہم موضوعات سے واقف ہو سکیں۔

9.2 مثنوی کا فن

9.2.1 مثنوی کی تعریف؛

مثنوی عربی زبان کا لفظ ہے۔فرہنگ عامرہ کے مطابق مثنوی، مثنٰی سے منسوب ہے اور اس کے معنی ہیں ''دو دو والا''۔فرہنگ آصفیہ میں مثنوی کے معنی ہیں ''دو دو کیا گیا''۔ادبی اصطلاح میں مسلسل اشعار کی اس نظم کو ''مثنوی'' کہتے ہیں جس میں شعر کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں لیکن ہر شعر کا قافیہ الگ ہوتا ہے۔قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کی جامع انسائیکلوپیڈیا کے مطابق ''مثنوی طویل یا مختصر نظم ہے جس کا ہر شعر ہم قافیہ ہوتا ہے اور تمام اشعار مجموعی طور پر مربوط ہوتے ہیں۔''سلیم شہزاد مثنوی کے بارے میں لکھتے ہیں:

''مثنوی لفظ ''تثنیہ'' بمعنی ''دہرانا'' یا ''دو کرنا'' سے مشتق اصطلاح اور دو ہم وزن اور ہم قافیہ مصرعوں یعنی بیت کی ہیئت میں (ا ا ب ب ج ج د د وغیرہ) کہے گئے مسلسل بیانیہ اشعار کی نظم۔'' (سلیم شہزاد ''فرہنگ ادبیات''،ص 624)

امیر احمد علوی کا کہنا ہے: ''اصطلاح شعرا میں 'مثنوی' اس مسلسل نظم کو کہتے ہیں جس کی ہر بیت کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں اور سب اشعار ایک ہی بحر میں ہوں۔'' (''اردو کی مشہور مثنویاں'' مشمولہ اردو شاعری کا فنی ارتقا، ڈاکٹر فرمان فتحپوری، ص 173)

پروفیسر گیان چند جین نے مثنوی کی تعریف یوں کی ہے:

''مثنوی نظم کا وہ پیکر ہے جس میں ہر شعر کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں لیکن ہر شعر کے بعد قافیہ بدلتا جاتا ہے، دو دو ہم قافیہ مصرعوں کی رعایت سے اس کا نام مثنوی طے پایا، کیونکہ مثنوی کے معنی ہیں 'دو دو کیا گیا'۔'' (پروفیسر گیان چند جین، ''اردو مثنوی شمالی ہند میں''، ص 55)

ڈاکٹر سید محمد عقیل رضوی نے مثنوی کے بارے میں لکھا ہے کہ

> ''اصناف سخن کی تقسیم کے لحاظ سے مثنوی وہ صنف ہے جس کا ہر شعر مطلع کی طرح ردیف قافیہ یا دو میں سے کسی ایک کا التزام رکھتا ہو، اور ساتھ ہی ساتھ دوسرے اشعار سے ایک سلسلہ رکھتا ہو، جو قطعہ بند اشعار کی طرح ہو بلکہ واقعات سے منسلک ہو۔ گویا یوں سمجھیے کہ ایک مسلسل نظم ہے یہ اور تسلسل اس کی بنیادی خصوصیت ہے۔ لفظ مثنوی کی ابتدا (کذا) عربی لفظ 'مثنیٰ' سے ہوئی جس کے معنی دو ہیں۔ چونکہ اس صنفِ سخن میں ہر شعر ہم قافیہ یا ہم ردیف ہوتا ہے اس لیے دو مصرعوں کا خیال کر کے اس کو مثنوی کے نام سے تعبیر کیا گیا۔'' (ڈاکٹر سید محمد عقیل رضوی، ''اردو مثنوی کا ارتقا شمالی ہند میں''، ص 27)

مثنوی کی ان تعریفوں سے یہ واضح ہے کہ صنف مثنوی، جس کے لغوی معنی ''دودو'' کے ہیں، اس مسلسل بیانیہ نظم کو کہتے ہیں جس کے

1۔ ہر شعر کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں
2۔ ہر شعر کے قافیے اپنے پہلے اور بعد کے شعر سے مختلف ہوں اور
3۔ تمام اشعار ایک ہی بحر میں ہوں

اپنی معلومات کی جانچ؛

1۔ مثنوی کس زبان کا لفظ ہے؟
2۔ مثنوی کے معنی کیا ہے؟

9.2.2 مثنوی کے موضوعات؛

مثنوی اردو کی ایسی صنف سخن ہے جس میں ہر قسم کے مضامین بیان کرنے کی گنجائش ہے۔ اس صنف میں اتنی وسعت ہے کہ یہ ہر موضوع کا بخوبی احاطہ کر سکتی ہے۔ موضوعات کے اس تنوع کے بنا پر ہی یہ صنف ہمہ گیر ہے۔ لہذا جہاں عشقیہ مثنویاں کثرت سے لکھی گئیں وہیں فلسفیانہ، واعظانہ اور اخلاقی مثنویاں بھی بڑی تعداد میں لکھی گئی ہیں۔ حالی کی طرح علامہ شبلی نعمانی نے بھی مثنوی کی ہمہ گیری اور جامعیت کے قائل ہیں۔ اسی بنا پر انہوں نے یہ رائے قائم کی ہے کہ اس میں کسی بھی موضوع کا اظہار کیا جا سکتا ہے۔ وہ شعر العجم میں مثنوی کے بارے میں لکھتے ہیں:

''انواع شاعری میں یہ صنف تمام انواع شاعری کی بہ نسبت زیادہ مفید، زیادہ وسیع، زیادہ ہمہ گیر ہے، شاعری کے جس قدر انواع ہیں، سب اس میں نہایت خوبی سے ادا ہو سکتے ہیں، جذبات انسانی، مناظر قدرت، واقعہ نگاری، تخئیل ان تمام چیزوں کے لیے مثنوی سے زیادہ کوئی میدان ہاتھ نہیں آ سکتا، مثنوی میں اکثر کوئی تاریخی واقعہ یا کوئی قصہ بیان کیا جاتا ہے، اس بنا پر زندگی اور معاشرت کے جس قدر پہلو ہیں، سب اس میں آ جاتے ہیں، عشق و محبت، رنج و مسرت، غیظ و غضب، کینہ و انتقام غرض جس قدر انسانی جذبات ہیں، سب کے سماں دکھانے کا موقع مل سکتا ہے، تاریخ میں مختلف اور گوناں گوں واقعات پیش آتے ہیں، اس لیے ہر قسم کی واقعہ نگاری کا کمال دکھایا جا سکتا ہے، مناظر قدرت، بہار و خزاں، گرمی و سردی، صبح و شام یا جنگل و بیابان، کوہ و صحرا، سبزہ زار وغیرہ کی تصویر کھینچی جا سکتی ہے، اخلاق، فلسفہ، تصوف کے مسائل نہایت تفصیل سے بیان کیے جا سکتے ہیں،۔۔۔مضامین کی بھی کوئی تخصیص نہیں، رزمیہ، عشقیہ، تصوف، فلسفہ، واقعہ نگاری، جو مضمون چاہیں مثنوی میں ادا کر سکتے ہیں۔'' (شعر العجم، جلد چہارم، ص 205-6)

امداد امام اثر نے کاشف الحقائق میں مثنویوں کو موضوع کے اعتبار سے درج ذیل حصوں میں تقسیم کیا ہے:

(1) رزمی مثنویاں، (2) بزمی مثنویاں، (3) حکمت آموز مثنویاں، (4) تصوف آموز مثنویاں اور (5) متفرق مضامین کی مثنویاں

عبدالقادر سروری نے بھی مثنوی کے موضوعات کو پانچ خانوں میں بانٹا ہے۔ سید محمد عقیل رضوی نے تین موضوعات ہی بیان کیے ہیں: رزمیہ، بزمیہ اور مذہبی۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب ''ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں'' میں مقامی موضوعات پر مشتمل اردو مثنویوں کو درج ذیل چھے حصوں میں تقسیم کیا ہے:

(1) مذہبی مثنویاں: مثلاً رامائن از جگن ناتھ خوشتر، مہا بھارت از طوطا رام شایاں، بھگوت گیتا، گیتا مہاتم اور بشن لیلا از رام سہائے تمنا وغیرہ

(2) تاریخی مثنویاں: مثلاً علی نامہ از نصرتی، فتح نامہ ٹیپو سلطان از حسین علی طرب دکھنی وغیرہ

(3) وہ مثنویاں جن میں ہندوستان کے معاشرتی کوائف وآثار کی تفصیل ملتی ہے: مثلاً شاہ حاتم، میر، راغب دہلوی، قائم چاند پوری اور شیر علی افسوس کی مثنویاں ہولی کی تعریف میں

(4) وہ مثنویاں جو ہندوستان کے فطری مظاہر یا موسموں کے بارے میں ہیں: مثلاً سودا کی مثنوی گرمی کے بیان میں، میر کی ''در مذمّتِ برشگال'' یا مصحفی کی مثنوی در بیان موسم سرما'' وغیرہ

(5) وہ مثنویاں جن میں حُبّ الوطنی کے جذبات پائے جاتے ہیں: مثلاً سورت کی تعریف میں ولی کی مثنوی، مومن کی مثنوی وغیرہ

(6) ہندوستانی قصّے کہانیوں سے ماخوذ مثنویاں: مثلاً پورانک کہانیاں، لوک کہانیاں، نیم تاریخی قصّے، ہند ایرانی قصّے (''ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں''، ص25-28)

پروفیسر گیان چندجین نے مثنوی کے موضوعات کے بارے میں سائنٹفک نقطۂ نظر پیش کیا ہے:

''واقعہ یہ ہے کہ موضوع کی بنا پر مثنویوں کی تقسیم میں طرح طرح کی الجھنیں پیدا ہوتی ہیں، زیادہ صحیح طریقہ یہ ہے کہ مثنویوں کے موضوعات دریافت کیے جائیں۔ یہ ضرور ہے کہ مثنویاں ہر شعبۂ فکر وعمل کے بارے میں لکھی جاسکتی ہیں، بلکہ لکھی گئی ہیں۔ لیکن بعض موضوعات مثنوی نگاروں کو زیادہ محبوب ہیں اور بعض کم۔ اردو میں ذیل کے موضوعات پر طویل مثنویاں لکھی گئیں، (1) دیو پری کی داستانیں، جن میں عشق کا نمایاں مقام ہے، (2) وارداتِ عشق، ان میں قصہ کا عنصر بہت کم ہوتا ہے، (3) معرفت، (4) مذہب، (5) تاریخ وسوانح، (6) رزم، (7) اخلاق و فلسفہ۔'' (''اردو مثنوی شمالی ہند میں''، ص90)

مذکورہ آراء کے پیش نظر کہا جاسکتا ہے کہ مثنوی کے زیادہ تر موضوعات ایسے ہیں جن میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہے۔ عشقیہ داستانیں، تاریخی واقعات، تہذیبی ومعاشرتی زندگی کے قصّے، اخلاقیات، تصوف اور فلسفہ اردو مثنوی نگاروں کے پسندیدہ موضوعات ہیں۔ ان کے علاوہ انسانی زندگی سے تعلق رکھنے والے دیگر پہلوؤں پر بھی مثنویاں لکھی گئی ہیں۔ ان مثنویوں کے موضوعات نہایت دلچسپ ہیں مثلاً غالب کی مثنوی در صفت انبہ یا مصحفی کی مثنوی اجوائن۔

اپنی معلومات کی جانچ؛

1۔ کاشف الحقائق میں مثنویوں کو موضوع کے اعتبار سے کتنے حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے؟

2۔ اردو کی کسی ایسی مثنوی کی مثال دیجیے جس میں حُبّ الوطنی کے جذبات پائے جاتے ہیں؟

9.2.3 مثنوی کے اوزان؛

اردو کی زیادہ تر مثنویاں سات چھوٹی بحروں میں لکھی گئی ہیں۔ اس لیے یہ سمجھا جانے لگا کہ یہ بحریں ہی مثنویوں کے لیے مخصوص ہیں، لیکن ان ہی سات بحروں میں مثنوی لکھنے کی کوئی قید نہیں ہے۔ ان کے علاوہ بھی کسی وزن کا انتخاب مثنوی لکھنے کے لیے کیا جا سکتا ہے۔ کئی مشہور مثنویاں ان سات بحروں کے علاوہ بھی لکھی گئی ہیں، لیکن عام طور پر کسی خاص موضوع پر مثنوی لکھنے کے لیے مثنوی نگاروں نے کسی مخصوص بحر ہی کو استعمال کیا ہے۔ پروفیسر گیان چندجین نے مثنوی کے اوزان کے بارے میں تفصیلی بحث کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''یہ صحیح ہے کہ مثنوی کے اوزان میں سے اکثر میں ترنم اور موزونیت ہے، لیکن یہ دلکش اوصاف مقررہ سات اوزان پر ختم نہیں ہو جاتے۔مثنوی کے مقررہ اوزان میں یہی صفت مشترک نظر آتی ہے کہ یہ سب چھوٹی بحریں ہیں۔بحر کی روانی کی وجہ سے طویل نظم کہنا آسان بھی ہے اور پڑھنے والے پر بار بھی نہیں گزرتا۔'' (''اردو مثنوی شمالی ہند میں''، ص 67-66)

جن سات مقررہ اوزان میں کثرت سے مثنویاں لکھنے کی روایت موجود ہے، وہ درج ذیل ہیں:

1۔ بحر ہزج مسدس اخرب مقبوض مقصور یا محذوف (مفعول مفاعیلن فعولن)

2۔ بحر ہزج مسدس مقصور یا محذوف (مفاعیلن مفاعیلن / مفاعیل یا فعولن)

3۔ بحر متقارب مثمن محذوف یا مقصور (فعولن فعولن فعولن فعل یا فعول)

4۔ بحر رمل مسدس مخبون محذوف یا مقصور (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن یا فاعلات)

5۔ بحر رمل مسدس مخبون محذوف یا مقصور (فاعلاتن فاعلاتن فعلن)

6۔ بحر سریع مسدس محذوف و مقصور (مفتعلن مفتعلن فاعلن یا فاعلات)

7۔ بحر خفیف مسدس مخبون مقطوع محذوف یا مقصور (فاعلاتن مفاعلن فعلن)

(بحوالہ ''مثنوی۔تعارف، ارتقا اور تدریس'' از مہ نور زمانی، مشمولہ اردو اصناف کی تدریس، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، ص 54)

مثنوی کے مقررہ اوزان کے بارے میں ماہرین کا اتفاق ہے کہ عام طور پر یہ بحریں کسی خاص موضوع کے لیے زیادہ پسند کی گئی ہیں یا استعمال کی گئی ہیں، لیکن نہ تو مثنوی لکھنے کے لیے مروجہ اوزان کی کوئی قید ہے اور نہ ہی کسی موضوع کے لیے مخصوص بحر کے استعمال کا کوئی اصول موجود ہے۔مثنوی کے لیے ان مقررہ اور مروجہ بحروں کا جواز محض روایت ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ اردو کی زیادہ تر مثنویاں کتنی بحروں میں لکھی گئی ہیں؟

2۔ مثنوی کے مقررہ اوزان میں کون سی صفت مشترک نظر آتی ہے؟

9.2.4 مثنوی کے اجزا:

مثنوی میں عام طور پر رزم یا بزم کا قصہ بیان کیا جاتا ہے یا پھر کسی واقعے کو نظم کیا جاتا ہے۔کلاسیکی اور روایتی مثنویوں میں اسی نوع کی مثنویاں ملتی ہیں جو اکثر طویل ہوتی ہیں۔ایسی مثنویاں جو کسی قصے یا واقعے پر مبنی ہوں، ان میں ایک خاص ترتیب اور ایک مخصوص نظام نظر آتا ہے۔مثنوی کی اس ترتیب کو مثنوی کی ساخت یا ہیئت کہتے ہیں۔انہیں مثنوی کے اجزا یا ارکان بھی کہا جاتا ہے۔موضوع اور بحر کی طرح یہ اجزا بھی مثنوی کے لوازمات اور مبادیات میں شامل نہیں ہیں۔اردو کی سبھی مثنویوں میں یہ تمام اجزا موجود نہیں ہیں۔کئی مثنویاں ان اجزا میں کمی بیشی کے ساتھ لکھی گئی ہیں۔اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ہر مثنوی میں ان تمام اجزا کا ہونا ضروری نہیں ہے اور مثنوی لکھنے کے لیے ان اجزا کی شرط لازمی نہیں ہے، ان کے بغیر بھی مثنویاں لکھی جاسکتی ہیں۔گیان چند جین اردو مثنوی کے اجزا کے بارے میں لکھتے ہیں:

''قدیم رنگ کی مثنوی میں کئی جز وہوتے ہیں۔لیکن اس کی سختی کے ساتھ پابندی نہیں کی جاتی، بلکہ شاعر

حسب مرضی ان میں ترمیم کرلیتا ہے۔'' (اردو مثنوی شمالی ہند میں، ص 59)

مثنویوں میں روایتی طور پر جن اجزا کا اہتمام کیا جاتا ہے ان میں حمد، نعت، مناجات اور منقبت، حاکم وقت کی مدح، اپنی شاعری کی تعریف، مثنوی لکھنے کا سبب، قصہ یا واقعہ، خاتمہ شامل ہیں۔ مثنوی کے ان اجزا کی مختصر مثالیں ''سحرالبیان'' سے نمونے کے طور پر ذیل میں دی جارہی ہیں:

حمد	:	کروں پہلے توحید یزداں رقم	جھکا جس کے سجدے کو اول قلم
نعت	:	نبی کون یعنی رسول کریم	نبوت کے دریا کا درّ یتیم
منقبت	:	علی دین و دنیا کا سردار ہے	کہ مختار ہے، گھر کا مختار ہے
تعریف اصحاب	:	سلام ان پہ جو ان کے ہیں	وہ اصحاب کیسے کہ احباب ہیں
مناجات	:	الٰہی، بحق رسول امیں	بحق علی و بہ اصحاب دیں
تعریف سخن	:	پلا مجھ کو ساقی، شراب سخن	کہ مفتوح ہو جس سے باب سخن
مدح شاہ عالم	:	خدیو فلک، شاہ عالی گہر	زمیں بوس ہوں جس کے شمس وقمر
مدح وزیر	:	فلک رتبہ، نواب عالی جناب	کہ ہے آصف الدولہ جس کا خطاب
آغاز مثنوی	:	کسی شہر میں تھا کوئی بادشاہ	کہ تھا وہ شہنشاہ گیتی پناہ

(بحوالہ فرہنگ ادبیات، ص 626)

مثنوی کا اختتام دراصل قصے کی تکمیل ہوتا ہے۔ یہ قصے عموماً مروجہ داستانوں کے قصے ہوا کرتے ہیں، لہٰذا اس کے آخری مرحلے پر مثنوی نگار چند اشعار پیش کرتا ہے جن میں اپنی تعریف، اپنے کارنامے کی دادخواہی، خدا کا شکر اور مثنوی کے قاری یا سامع کے لیے نیک خواہشات کا اظہار اور دعائیہ کلمات ہوتے ہیں۔ گیان چند جین کے مطابق:

''مثنوی کے اخیر میں چند اشعار کا خاتمہ ہوتا ہے جس میں شاعر اپنی عرق ریزی کی داد چاہتا ہے یا خود ہی اپنی تعریف کر کے جی بہلا لیتا ہے، یا بارگاہِ ایزدی میں اس دماغی ہفت خواں کے، انجام ہونے پر تشکر پیش کرتا ہے یا پھر وہی آفاقی دل خوش کن تمنا کہ جس طرح اشخاصِ مثنوی کے دن پھرے ہیں ہمارے تمھارے بھی دن پھریں۔'' (اردو مثنوی شمالی ہند میں، ص 60)

9.2.5 پلاٹ؛

مثنوی کی سب سے اہم اور امتیازی خصوصیت واقعہ نگاری اور تسلسل بیان ہے۔ اکثر مثنویوں میں کوئی قصہ نظم کیا گیا ہے۔ حالی نے مثنوی کے اصول بیان کرتے ہوئے مثنویوں میں قصہ نگاری کی اہمیت اور اس کی پیشکش پر زیادہ زور دیا ہے۔ شبلی نے بھی مثنویوں میں داستان اور واقعے کی مناسب پیشکش کو اچھی مثنوی کی شرط قرار دیا ہے۔ حالی نے مثنوی میں ''ربطِ کلام'' اور شبلی نے ''حسن ترتیب'' کو ضروری قرار دیا ہے۔ گیان چند جین مثنوی کی اس خوبی کو ''حسنِ تعمیر'' قرار دیتے ہیں:

''مثنوی میں سب سے پہلے حسن تعمیر کی ضرورت ہے۔ یہ وہی وصف ہے جسے شبلی نے حسن ترتیب کہا۔ اس میں حالی کا 'ربطِ کلام' بھی شامل ہے لیکن حسن تعمیر کے لیے ربطِ کلام کے علاوہ کچھ اور باتیں بھی درکار ہیں۔ مثنوی نگار کو قدم قدم پر تناسب اور توازن کا خیال رکھنا ہوگا۔ مثنوی چونکہ

بیانیہ شاعری کی بہترین نمائندہ ہے اس لیے اس میں افسانہ یا تاریخ کا سا تسلسل اور وحدت مستحسن ہے۔ اگر مثنوی کا موضوع کوئی داستان ہے تو گتھا ہوا پلاٹ زیادہ بہتر ہے۔'' (اردو مثنوی شمالی ہند میں، ص 80)

مثنوی کے قصے میں پلاٹ کی بڑی اہمیت ہے۔ پلاٹ واقعات کی فطری ترتیب، تعمیر اور تنظیم کو کہتے ہیں، جس میں واقعے کے آغاز، ارتقا اور اختتام میں منطقی ربط ہوتا ہے۔ کسی واقعے کا ایسا مسلسل بیان جس کے مختلف مرحلے پر تسلسل، ربط اور تاثیر برقرار رہے، ایک اچھے پلاٹ کی خوبی ہے۔ پلاٹ کی دو قسمیں ہوتی ہیں، ایک سادہ اور دوسرا پیچیدہ۔ سادہ پلاٹ میں قصہ سیدھے سادے طریقے سے بیان کیا جاتا ہے یعنی قصے کا آغاز، وسط اور اختتام، جب کہ پیچیدہ پلاٹ میں آغاز اور اختتام کے درمیان متعدد ضمنی قصے ہوتے ہیں جو اصل قصے سے منسلک ہوتے ہیں۔ داستانوں کے پلاٹ پیچیدہ ہوتے ہیں کیوں کہ یہ فن داستان گوئی کی خصوصیت ہے۔ یہ پلاٹ ڈھیلے ڈھالے، بے ترتیب اور بے قاعدہ ہوتے ہیں۔ جن مثنویوں میں مروجہ مقبول داستانوں کو نظم کیا گیا ہے، ان کے پلاٹ میں بھی یہ نقص ہے۔ مثنوی کے پلاٹ عام طور پر سادہ ہوتے ہیں۔ اس میں اکہرہ پن اور وحدت ہوتی ہے جس سے ربط، تسلسل اور روانی برقرار رہتی ہے۔ اگر ضمنی قصے بھی اصل قصے سے منسلک ہوں تو پلاٹ کی تعمیر ایسی ہونی چاہیے کہ مثنوی کی وحدت برقرار رکھتے ہوئے اس کی تمام جزئیات کو تناسب اور توازن کے ساتھ قصے کو نظم کیا جائے۔ مثنویوں کا بڑا حصہ منظوم داستان ہونے کے باوجود اپنی صنفی خصوصیات اور شاعری کے تقاضوں کی وجہ سے نثری داستانوں سے مختلف ہے۔ مثنوی سحر البیان طویل ہونے کے باوجود پلاٹ کے لحاظ سے معیاری مثنوی ہے۔ اس کا پلاٹ چست ہے، واقعات باہم مربوط ہیں، تسلسل اور روانی کی وجہ سے اخیر تک دلچسپی قائم رہتی ہے۔

9.2.6 کردار نگاری؛

مثنوی کا ایک اہم جز و کردار نگاری ہے۔ مثنوی نگار قصے کے مطابق کردار ڈھالتا ہے اور ان کے خدوخال ابھارتا ہے۔ قصے کے یہ کردار ہی قصے کی پیش کش کرتے ہیں اور اسے آگے بڑھاتے ہیں، اس لیے کرداروں کی شخصیت کے داخلی اور خارجی کیفیات، احساسات اور نفسیات پر مثنوی نگار کی مکمل گرفت ضروری ہے۔ ان کرداروں کی خصوصیات اور صفات ہی سے ان کی شناخت متعین ہوتی ہے اور ہم سبھی کرداروں کو الگ الگ پہچان سکتے ہیں۔ مثنوی کے قصوں میں اکثر کرداروں کی کثرت ہوتی ہے اس لیے ان میں تنوع ہونا بہت ضروری ہے۔ کرداروں کے ذریعے ہی مثنوی نگار قصے میں اتار چڑھاؤ اور تبدیلیاں لاتا ہے اس لیے قصے کی دلچسپی کا انحصار کرداروں پر ہوتا ہے۔ قصے کا دلچسپ ہونا مثنوی کی کامیابی کی دلیل ہے۔ کرداروں کی حرکات وسکنات اور ان کا ظاہر و باطن قصے کے مطابق یکساں رہنا چاہیے اور ان میں کوئی ایسی تبدیلی نہیں آنی چاہیے جس سے قصے کا منطقی انجام مجروح ہو۔ علامہ شبلی نعمانی نے کامیاب کردار نگاری کو مثنوی کی ضروری خوبیوں میں شمار کیا ہے:

''مثنوی میں سیکڑوں اشخاص کا ذکر آتا ہے، مرد کا، عورت کا، آقا کا، نوکر کا، بچہ کا، جوان کا، امیر غریب کا، سوداگر کا، پیشہ ور کا، عالم کا، جاہل کا وغیرہ وغیرہ۔ ان مختلف اشخاص کے اخلاق، خوبو، طرز انداز، مزاج، طبیعت، گفتگو، بول چال مختلف ہوتی ہے۔ شاعر کا یہ کمال ہے کہ جس شخص کا بیان کرے، اس کے تمام امتیازی خصوصیات کو قائم رکھے، بچہ کا بیان اس طرح کرنا چاہیے کہ اس کی بات بات میں بچپن کی ادائیں پائی جائیں۔ نوکر کا واقعہ لکھا جائے تو گویا یہ نہ معلوم ہو کہ شاعر بالقصد اس کے نوکر ہونے کا اظہار کرنا چاہتا ہے، تاہم اس کے اخلاق و عادات، بول چال، طرز انداز سے نوکری اور محکومی کی بو آتی ہو۔ ایک شریف کا بیان ہو تو سخت سے سخت حوادث میں مبتلا ہونے پر بھی اس کی شرافت کے جوہر نظر آئیں۔'' (شعر العجم، حصہ چہارم، ص 211)

اردو مثنویوں میں زیادہ تر بادشاہ، شاہزادے، شاہزادیاں، وزیرزادے، وزیرزادیاں اور امرا کے کردار نظر آتے ہیں۔ان کے ساتھ ماما ئیں، کنیزیں، جادوگر، نجومی اور جیوتشی بھی موجود ہوتے ہیں۔انسانی کرداروں کے علاوہ غیر انسانی کردار بھی ملتے ہیں۔ان میں فوق الفطری کردار جن، دیو اور پریاں، بھوت، راکشش ہوتے ہیں یا پھر مختلف جانور جیسے طوطا، مینا، اژدہا وغیرہ۔ زیادہ تر کردار سپاٹ اور جامد ہوتے ہیں اور ان میں ارتقا نہیں ہوتا۔ان کی فطرت میں تبدیلی نہیں ہوتی اور وہ اول تا آخر یکساں رہتے ہیں۔مثالی کردار والے افراد بھی ہوتے ہیں جو سراپا خیر یا شر کی نمائندگی کرتے ہیں۔گیان چند جین کے مطابق مثنوی کے کرداروں کو امتیازی خصوصیات کا حامل ہونا چاہیے:

''مثنوی میں وہی کردار جاذبِ نظر اور موردِ توجہ ہوتے ہیں جن میں کوئی وصف مثلاً شوخی، ذکاوت وفطانت، وفاداری، انسانی ہمدردی، ایثار، رحم، بغض، کینہ، بے وفائی وغیرہ شدت سے ہو۔ ہیرو اور ہیروئین کا کردار خاص طور سے دل نشین ہونا چاہیے، محض مثالی ہونا کافی نہیں۔مثلاً سحرالبیان کے ہیرو اور ہیروئین کو شاعر نے ساری خوبیوں کی پوٹ بنا کر پیش کیا ہے۔اس کے باوجود ان میں کوئی خاص بات نہیں کیوں کہ ان کے قول وفعل سے کوئی فضیلت ثابت نہیں ہوتی۔لیکن اسی داستان میں نجم النساء کا کردار بڑا جاندار اور موثر ہے حالاں کہ اس میں مثالی خوبیاں نہیں۔اکثر مثنویوں میں وزیرزادی ہی شہزادی سے زیادہ ذہین اور جاذبِ نظر ہوتی ہے۔'' (اردو مثنوی شمالی ہند میں، ص ۸۳)

مثنوی سحرالبیان میں نجم النساء اور مثنوی گلزار نسیم میں اس کی ہیروئین بکاؤلی ایسے دو نسوانی کردار ہیں جو ان مثنویوں کے ہیرو مرد کرداروں سے زیادہ دلچسپ اور جاندار ہیں۔ان کی شخصیت میں کئی جاذب نظر اور دلکش پہلو موجود ہیں جن سے مثنوی دلچسپ ہوگئی ہے۔

9.2.7 جذبات نگاری؛

مثنوی کے کرداروں کے غم، خوشی، محبت یا نفرت کے جذبات کا حقیقی اظہار ضروری ہے تا کہ مثنوی کے قاری میں بھی ویسے ہی جذبات پیدا ہوں جن سے قصے کا کردار متاثر ہے۔اس طرح مثنوی کی تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے۔مختلف کرداروں کی فطرت کے لحاظ سے مختلف موقع محل پر ان کے جذبات کی عکاسی اور تصویرکشی ضروری ہے۔کرداروں کے جذبات اور ان کی داخلی کیفیات کی فطری اور حقیقی پیشکش مثنوی کی کامیابی میں ایک اہم کردار ادا کرتی ہے۔مثنوی سحرالبیان میں جذبات کی عکاسی اور تصویرکشی کی بہترین مثالیں موجود ہیں۔اس میں انسانی جذبات واحساسات کی مثالی پیشکش نے اسے اردو مثنویوں میں شاہکار کا درجہ عطا کیا ہے۔

9.2.8 منظر نگاری؛

مثنوی میں منظر نگاری سے مراد یہ ہے کہ ہر منظر کو ایسی سچائی سے بیان کرنا کہ واقعے کا ماحول، کرداروں کی شکل وصورت اور حرکات وسکنات سب متحرک تصویروں کی طرح چلتے پھرتے نظر آئیں۔ جیتا جاگتا اور زندہ نقشہ آنکھوں کے سامنے آموجود ہو۔مثنوی میں شادی بیاہ کی رسومات، دربار کا جشن، ہجر ووصال کی واقعیت کے ساتھ زندہ تصویرکشی کرنے کو ہی منظر نگاری کہتے ہیں۔مثنویوں میں حقیقی منظر نگاری کی عمدہ مثالیں مل جاتی ہیں۔کسی مقام، کسی وقت، کسی موسم، کسی قدرتی منظر کی حقیقی منظرکشی قصے کو دلچسپ بناتی ہے اور مثنوی کی تاثیر قائم رکھتی ہے۔مثنوی میں منظر نگاری کا کام الفاظ سے لیا جاتا ہے۔مثنوی نگار مناسب تشبیہات واستعارات اور دیگر شعری صنعتوں سے کام لے کر محاکات اور پیکر تراشی کے نمونے انتہائی فنکارانہ انداز میں پیش کرتا ہے۔مثنوی جیسی بیانیہ شاعری کے لیے منظر نگاری میں مہارت کی ضرورت ہوتی ہے۔ 9.2.9 زبان وبیان؛

مثنویوں کی زبان عموماً سیدھی سادی اور عام فہم ہوتی ہے۔مثنوی نگار تصنع اور تکلف کے بجائے فطری زبان استعمال کرتا ہے تا کہ قاری کی توجہ اصل قصے پر مرکوز رہے۔مثنوی کے لیے طرزِ اظہار کی بہت اہمیت ہے۔اچھی مثنوی کی خوبی زبان کی صفائی اور روانی ہے۔شمالی ہند کی جو بہترین اردو مثنویاں ہیں ان کی شہرت اور مقبولیت کا انحصار زبان و بیان کی خوبی پر ہے۔مثنوی کی زبان و بیان کا تعلق مثنوی کے موضوع سے ہے۔مثنوی نگار موضوع کی مناسبت سے زبان کا استعمال کرتا ہے۔مثنوی کے زبان و بیان کے استعمال کی بہترین مثال مثنوی سحر البیان ہے جس میں میر حسنؔ نے صاف اور سادہ زبان کو نہایت سلیقے اور فنکاری سے ساتھ استعمال کر کے زبان کی تاثیر کا جادو جگایا ہے۔مثنوی کے مختلف کرداروں کی زبان بھی مختلف ہوتی ہے جو موقع اور محل کے مطابق کردار ادا کرتے ہیں۔مختلف کرداروں کے مکالموں کی زبان پر بھی مثنوی نگار کی مہارت ہونی ضروری ہے۔

9.2.10 فوق الفطرت عناصر؛

فوق الفطرت عناصر قدیم قصوں میں موجود ایسے غیر انسانی کردار ہیں جو قصے کے انسانی کرداروں کے ساتھ ہونے والے واقعات میں شریک ہوتے ہیں۔ان میں جنات، دیو، پری اور بھوت پریت وغیرہ اہم ہیں۔یہ مختلف حیوانی یا انسانی شکلوں میں انسانوں کے اوپر حاوی ہو جاتے ہیں اور انھیں مغلوب کر کے ان کے افعال پر قابو پا لیتے ہیں۔ان میں قلب ماہیت کی صلاحیت بھی ہوتی ہے جس سے یہ ایک شکل سے دوسری شکل میں منتقل ہو سکتے ہیں۔مثنوی نگاروں نے جن دلچسپ رائج قصوں کو نظم کیا ہے وہ ان فوق فطری عناصر سے مملو تھے۔ان میں قاری کی عام دلچسپی تھی۔ان عناصر کو شامل کرنے سے قاری کو تخیل، تحیر اور تجسس کے اشتیاق کو بڑھا کر دلچسپی پیدا کی جاتی تھی۔قدیم زمانے میں فوق الفطرت مخلوقات میں اعتقاد اور دلچسپی زیادہ تھی اس لیے اکثر مثنویوں میں ان کی موجودگی عام بات تھی۔مثنویوں کے قصوں میں فوق الفطرت عناصر سے قاری تخیلاتی تسکین پاتے تھے کیونکہ اس قصے میں وہ سب کچھ ممکن تھا جو حقیقت کی دنیا میں ممکن نہیں۔اردو کی دو سب سے مقبول مثنویوں سحر البیان اور گلزار نسیم میں فوق الفطرت عناصر کی بھر پور کارفرمائی ہے۔یہ دونوں مثنویاں آج بھی دلچسپ ہونے کے سبب مقبول ہیں۔اس دلچسپی کی ایک وجہ یقیناً فوق الفطرت عناصر کی پیدا کردہ پراسرار فضا ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ اچھی مثنوی کی خوبی کیا ہے؟

2۔ مثنوی میں فوق الفطرت عناصر کو کیوں شامل کیا گیا؟

9.3 مثنوی کی اہمیت

9.3.1 مذہبی اور اخلاقی عناصر؛

مثنویوں میں مذہبی اور اخلاقی عناصر کی بھر پور کارفرمائی ہے۔اردو مثنویوں میں بڑی تعداد ان مثنویوں کی ہے جو مذہب، تصوف، معرفت اور اخلاقیات کا درس دیتی ہیں۔مذہب اور اخلاقیات ہماری زندگی کا اہم حصہ ہیں اور مثنویوں میں اس کی نمائندگی نظر آتی ہے۔مثنوی سحر البیان جیسی متعدد مثنویوں کی ابتدا حمد، نعت اور منقبت سے متعلق اشعار سے ہوا ہے۔اس طرح مذہبی عقاید اور عقیدت مثنوی کی روایت کا حصہ بنتی ہے اور غیر مسلم مثنوی نگار بھی اس روایت کی پیروی میں حمد و نعت کے اشعار سے مثنویوں کا آغاز کرتے ہیں۔

کروں پہلے توحیدِ یزداں رقم　　　جھکا جس کے سجدے کو اول قلم
محمد کی مانند جگ میں نہیں　　　ہوا ہے نہ ایسا، نہ ہوگا کہیں

اردو میں رامائن، مہابھارت اور بھگوت گیتا جیسی ہندو مذہب کی کتب کو بھی مثنوی کی شکل میں پیش کیا گیا۔ دکن کی بیشتر مثنویوں میں تصوف اور اخلاقیات کا درس ملتا ہے۔ مثنوی 'رمز العاشقین' میں عبادت کی کثرت کو شرک اور رشک سے نجات کا ذریعہ بتایا گیا ہے۔

کرو عبادت دن اور رات　　　شرک اور رشک سے ہوئے نجات

سحرالبیان میں میر حسن دنیا کی بے ثباتی، وقت کی قدر و قیمت اور عدل و سخاوت کے بارے میں تلقین کرتے ہیں۔

سدا عیش دوراں دکھاتا نہیں　　　گیا وقت پھر ہاتھ آتا نہیں
کسی پاس دولت یہ رہتی نہیں　　　سدا ناؤ کاغذ کی چلتی نہیں

9.3.2 سماجی اور تہذیبی عناصر؛

مثنوی بیانیہ نظم ہے، جس کا دامن ہماری خارجی زندگی کے بیانات کے لیے بہت وسیع ہے۔ اس میں سماجی اور تہذیبی زندگی کی عکاسی کی دیگر کسی بھی صنف سخن سے بہتر ممکن ہے۔ مثنوی کی اسی خوبی کی بنا پر حالی نے اسے مفید اور کارآمد صنف سخن قرار دیا ہے۔ مثنویوں کی وجہ سے ہی انھوں نے فارسی شاعری کو عربی شاعری پر فوقیت دی ہے۔ فارسی کی شاہکار مثنوی شاہنامہ اپنے دامن میں شاندار ماضی کی تہذیبی تاریخ کی بہترین انسانی دستاویز ہے۔ ان فارسی مثنویوں کی روایت کی تقلید میں جو اردو مثنویاں لکھی گئی ہیں ان میں معاصر معاشرتی اور تہذیبی زندگی کے علاوہ سنہرے عہد ماضی کی عکاسی بھی ملتی ہے۔ دکن اور شمال دونوں جگہ ایسی متعدد مثنویاں لکھی گئیں، جن میں کہیں واضح اور کہیں غیر واضح طور پر تہذیب و معاشرت کی عکاسی کی گئی ہے۔ تہذیبی عکاسی کے لیے مثنوی کی اہمیت کا اعتراف کئی ماہرین نے کیا ہے۔ پروفیسر محمد حسن مثنوی کی اس خوبی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''۔۔۔ مثنوی کا مذہبی پس منظر خاص طور پر اہمیت رکھتا ہے۔ اردو شاعری میں کوئی صنف بھی تہذیبی طور پر اتنی جاندار نہیں ہے۔ مثنوی لکھنے والے شاعر کو اپنا قصہ اور اس کے کردار ڈھالنے کی آزادی ہوتی ہے اس لیے وہ قصے کے مختلف مرحلوں کو بیان کرتے وقت تہذیبی تفصیلات پیش کرتا جاتا ہے۔ ادب کا ایک اہم پہلو تہذیبی تصویر کشی بھی ہے۔ تاریخ واقعات کی کھتونی تو ہوسکتی ہے مگر تاریخ کے اس چوکھٹے کو تہذیبی رنگ و آہنگ ادب ہی بخشتا ہے۔ اس کے ذریعے گزرے زمانے کے کلچر کی جیتی جاگتی تصویریں نظروں کے سامنے آجاتی ہیں اور اس سلسلے میں مثنوی سب سے اہم وسیلۂ اظہار ہے۔'' (ادبیات شناسی، ص 55)

گیان چند جین نے بھی تہذیب کی مرقع کشی کے لیے مثنوی کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے۔ انھوں نے اردو مثنویوں میں ہندو تہذیب کی نمائندگی کا ذکر بھی کیا ہے۔ وہ مثنویوں میں تہذیبی عکاسی کے بارے میں لکھتے ہیں:

''خالص عشقیہ مثنویوں کا پس منظر ہندوستان ہی میں ہوتا ہے۔ ''فریب عشق'' اور ''فریاد داغ'' میں میلوں کا ذکر ہے۔ تسلیم کی تاریخی مثنویاں اور امیرؔ کی کارنامۂ عشرت مقامی رنگ پر مشتمل ہیں۔ متعدد مثنویوں میں شادی، محفل، جشن، سواری، میلے، لباس، آرائش قصر و باغ کے مرقعے ہیں۔ جن مثنویوں میں با قاعدہ مفصل بیانات نہیں، ان میں بھی پوری مثنوی کی فضا میں ہماری جانی پہچانی تہذیب سانس لیتی دکھائی دیتی ہے۔ افراد قصہ اسی تہذیب کے آوردہ و پروردہ معلوم ہوتے ہیں۔'' (اردو مثنوی شمالی ہند میں، ص ۱۱۱)

اردو کی پہلی مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' میں قصے اور کردار کے علاوہ اس کی زبان اور دیگر عناصر ہندوستان کی قدیم تہذیب کے عکاس ہیں۔اس میں ہندی دیو مالا کا ذکر ہے اور رام، لکشمن، ہنومان، بھیم، ارجن، سہد یو جیسے معروف ہندو شخصیات کا تذکرہ موجود ہے۔
نصرتی کی گلشن عشق کے دونوں مرکزی کردار غیر مسلم ہیں اور قصے کی فضا خالص ہندوستانی ہے۔اس میں ہندوستانی کھانوں، لباس اور شادی بیاہ کی مقامی رسومات کی خوبصورت عکاسی ملتی ہے۔یہ دونوں مثنویاں دکن کی ہیں اور ان میں ہندوستان کی مشترکہ تہذیب کی جھلک ملتی ہے۔دکن کی ابتدائی دور کی بیشتر مثنویوں میں یہی رنگ وآہنگ دیکھنے کو ملتا ہے۔

اردو مثنویوں میں سحر البیان ایسی مثنوی ہے، جس میں ہندوستانی تہذیب و معاشرت کے مختلف رنگ نظر آتے ہیں۔مثنوی کی ہیروئین بدر منیر کے سنگھار کی مرقع کشی بے مثال ہے۔اس سنگھار میں جن زیورات کو پہن کر وہ دلہن بنتی ہے وہ تمام ہندوستانی رسم و رواج اور معمولات زندگی کو ہی پیش کرتی ہے۔گلزار نسیم میں بھی تمام دیو مالائی واقعات کی بنیاد ہندوستانی ہے۔رشید حسن خاں نے اس مثنوی میں تہذیبی عکاسی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ایسی داستانوں یا داستانی قصوں کا اچھا خاصا ذخیرہ ہے جن میں ہندایرانی (یا دوسرے لفظوں میں ہندو عقائد، افکار اور تہذیبی مظاہر) گھل مل گئے ہیں۔عطر مجموعہ شاید اسی کو کہا جائے گا۔پریاں ہوں کہ دیو، جادوگر ہوں یا حکما، طلسمات کا شہر ہو یا آدمیوں کی بستی، پورب کا ایک شہنشاہ ہو یا کہیں کا کوئی شہزادہ، ان سب کے رہن سہن اور رسم و رواج میں وہ سارے اجزا مخلوط نظر آئیں گے جو ہندوستان کی طویل الذیل اور کثیر الجہات ہندایرانی معاشرت کی پیداوار ہیں۔گل بکاؤلی کے نام سے مشہور یہ قصہ بھی اسی ہندایرانی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔'' (ہندوستانی تہذیبی روایت، عتیق اللہ، ص 51)

شمالی ہند کی دیگر مثنویوں میں بھی ہندوستانی تہذیب جا بہ جا نظر آتی ہے۔یہ اس دور کے لکھنؤ کے گنگا جمنی سماج اور معاشرت کی عکاسی کرتی ہیں جو مشترکہ تہذیب کی آماجگاہ بن چکا تھا۔ان مثنویوں میں جاگیردارانہ تہذیب بھی جھلکتی ہے جو عیش و نشاط کی معاشرت کا منظر پیش کرتی ہے۔لیکن اس میں بھی سماجی اور تہذیبی سطح پر معاشرہ ایک اکائی کے طور پر دکھائی دیتا ہے، ایک مشترکہ تہذیبی معاشرہ۔اردو مثنویوں میں کسی بھی صنف سخن سے زیادہ اس مشترکہ ہندوستانی تہذیب کی عکاسی کی گئی ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ اردو مثنوی میں ہندوؤں کی کن مذہبی کتب کو نظم کیا گیا ہے؟

2۔ حالی نے مثنوی کی کیا خوبیاں بتائی ہیں؟

9.4 اردو مثنوی کی مختصر تاریخ : دکن اور شمالی ہند میں

9.4.1 اردو مثنوی کا ارتقا دکن میں؛

اردو مثنوی کا آغاز اور ارتقا سب سے پہلے دکن میں ہوا۔اردو کی پہلی مثنوی کدم راؤ پدم راؤ دکن کے بہمنی سلطنت کے نویں بادشاہ احمد شاہ ولی بہمنی کے دور سلطنت میں لکھی گئی۔اس کا مصنف بہمنی دور کا شاعر فخر الدین نظامی بیدری تھا۔مثنوی کدم راؤ پدم راؤ پندرہویں صدی کے نصف اول (1421 سے 1435 کے درمیان) کی تصنیف ہے۔دکنی اردو کی دوسری قدیم ترین مثنوی اشرف بیابانی کی نوسرہار ہے۔یہ مثنوی

1503-4 کی تصنیف ہے۔ابتدائی دور کی ایک مثنوی خوب ترنگ ہے جس کے مصنف گجرات کے خوب محمد چشتی ہیں۔ یہ مثنوی کافی طویل ہے۔ دکن کے بیجاپور میں عادل شاہی حکومت کے قیام کے بعد مثنویوں کی تخلیق کا سلسلہ تیز ہوگیا۔اس دور سلطنت میں لکھی گئی مثنویوں میں برہان الدین جانم کی طویل مثنوی ارشاد نامہ، مقیمی کی مثنوی چندر بدن ومہیار، رستمی کی مثنوی خاور نامہ، نصرتی کی مثنویاں علی نامہ اور گلشن عشق اور ہاشمی کی مثنوی یوسف زلیخا، ابراہیم عادل شاہ ثانی کی مثنوی نورس، حسن شوقی کی مثنویاں فتح نامہ نظام شاہ اور میزبانی نامہ وغیرہ دکن کی مقبول مثنویاں ہیں۔دکن میں بیجاپور کے علاوہ گولکنڈہ میں قطب شاہی حکومت میں یہ مثنویاں لکھی گئیں۔ان میں وجہی کی مشہور مثنوی قطب مشتری، احمد گجراتی کی مثنوی یوسف زلیخا، غواصی کی مثنویاں سیف الملوک و بدیع الجمال اور طوطی نامہ، ابن نشاطی کی مثنوی پھولبن، احمد جنیدی کی مثنوی ماہ پیکر، طبعی کی مثنوی بہرام وگل اندام اور فائز کی مثنوی رضوان شاہ روح افزا وغیرہ قطب شاہی عہد کی اہم مثنویاں ہیں۔

9.4.2 اردو مثنوی کا ارتقا شمالی ہند میں؛

شمالی ہند کی قدیم مثنویوں میں شیخ عبداللہ امین کی 'فقہ ہندی' اہم مثنوی ہے۔ یہ مثنوی 1644 میں عہد عالمگیر میں تصنیف ہوئی۔اس عہد میں شیخ جیون نے چار مذہبی مثنویاں لکھیں۔فائز دہلوی اس عہد کے مشہور شاعر ہیں۔انہوں نے سولہ مختصر مثنویاں لکھی ہیں۔دہلی کے قدیم شاعر شاہ حاتم نے بھی پانچ مثنویاں تصنیف کی ہیں۔شاہ آیت اللہ جوہری (م 1748) نے ایک طویل مثنوی گوہر جوہری لکھی۔اردو کے مشہور شاعر اور قصیدہ گو سودا نے بھی ہجویہ اور مدحیہ مثنویاں لکھی ہیں۔شمالی ہند میں اردو کے پہلے اہم مثنوی نگار اردو غزل کے سب سے بڑے شاعر میر تقی میؔر ہیں۔ان کا نام اردو مثنوی نگار کے چار اہم مثنوی نگاروں میر حسن، دیا شنکر نسیم اور مرزا شوق کے ساتھ لیا جاتا ہے۔کیونکہ میؔر شمالی ہند میں اردو مثنوی کے بنیاد گزار ہیں۔ان کی عشقیہ مثنویوں کا اہم مقام ہے۔

میر کی مثنویوں کے بعد میر اثر کی مثنوی خواب وخیال شمالی ہند کی اہم مثنوی ہے۔ان کے بعد میر حسن کا نام آتا ہے جن کی مثنوی سحر البیان اردو کی بہترین مثنوی تسلیم کی جاتی ہے۔ یہ مثنوی اردو کی مثالی مثنوی ہے جس میں اچھی مثنوی کی تمام خصوصیات نظر آتی ہیں۔سحر البیان اپنی بے مثل فنی خوبیوں کی وجہ سے زندہ جاوید مثنوی بن گئی ہے۔میر حسن کے بعد راسخ عظیم آبادی، مصحفی، جراتؔ، رنگین، نظیر اکبرآبادی اور مومن شمالی ہند کے مثنوی نگار گزرے ہیں۔میر حسن کے بعد سب سے اہم مثنوی نگار پنڈت دیا شنکر نسیم ہیں جن کی شاہکار مثنوی گلزار نسیم کا مرتبہ سحر البیان کے بعد آتا ہے۔ سحر البیان اور گلزار نسیم کے بعد شمالی ہند میں نواب مرزا شوق کی مثنویوں کو سب سے زیادہ مقبولیت ملی۔مرزا شوق کی مختصر مثنوی زہر عشق ان کی شاہکار مثنوی ہے۔ واجد علی شاہ، امیر مینائی اور داغ دہلوی نے بھی قدیم رنگ میں روایتی مثنویاں لکھی ہیں۔اردو میں قصیدہ کی طرح مثنوی کی صنف بھی زوال پذیر ہوچکی ہے۔ چند جدید مثنوی نگاروں نے اس صنف میں طبع آزمائی کی ہے اور کئی اچھی مثنویاں لکھی ہیں۔ان جدید مثنوی نگاروں میں محمد حسین آزاد، حالی، شبلی اور اقبال نے کئی یادگار مثنویاں تصنیف کی ہیں۔حالی اور اقبال کی مثنویاں قابل قدر ہیں۔ان کے بعد سردار جعفری، کیفی اعظمی اور جاں نثار اختر نے بھی حالات حاضرہ کے اہم موضوعات پر مثنویاں لکھی ہیں۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ اردو مثنوی کا آغاز اور ارتقا سب سے پہلے کہاں ہوا؟

9.5 اکتسابی نتائج

اس اکائی کو پڑھنے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

☆ ہماری شاعری میں سب سے اہم، کارآمد اور مفید صنف مثنوی ہے۔
☆ صنف مثنوی، جس کے لغوی معنی ''دو دو'' کے ہیں، اس مسلسل بیانیہ نظم کو کہتے ہیں جس کے ہر شعر کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں، ہر شعر کے قافیے اپنے پہلے اور بعد کے شعر سے مختلف ہوں اور اور تمام اشعار ایک ہی بحر میں ہوں۔
☆ عشقیہ داستانیں، تاریخی واقعات، تہذیبی ومعاشرتی زندگی کے قصّے، اخلاقیات اردو مثنوی نگاروں کے پسندیدہ موضوعات ہیں۔
☆ مثنوی کے لیے مقررہ اور مروجہ سات بحروں کا جواز محض روایت ہے۔ ان ہی سات بحروں میں مثنوی لکھنے کی کوئی قید نہیں ہے۔
☆ مثنوی کے قصے میں پلاٹ کی بڑی اہمیت ہے۔ مثنوی کا ایک اہم جز وکردار نگاری ہے۔
☆ مثنوی کی زبان و بیان کا تعلق مثنوی کے موضوع سے ہے۔ مثنوی نگار موضوع کی مناسبت سے زبان کا استعمال کرتا ہے۔
☆ مثنوی کے قصے میں دلچسپی کی ایک وجہ فوق الفطرت عناصر کی پیدا کردہ پراسرار فضا ہے۔
☆ دکن اور شمال میں ایسی متعدد مثنویاں لکھی گئی ہیں جن میں مشترکہ ہندوستانی تہذیب کی عکاسی کی گئی ہے۔
☆ اردو مثنوی کا آغاز اور ارتقا سب سے پہلے دکن میں ہوا۔ دکن کی بیشتر مثنویوں میں تصوف اور اخلاقیات کا درس ملتا ہے۔
☆ سحر البیان اور گلزار نسیم کے بعد شمالی ہند میں نواب مرزا شوق کی مثنویوں کو سب سے زیادہ مقبولیت ملی۔
☆ جدید مثنوی نگاروں میں محمد حسین آزاد، حالی، شبلی اور اقبال نے کئی یادگار مثنویاں تصنیف کی ہیں۔

9.6 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی	الفاظ	:	معنی
مافوق الفطرت	:	غیر فطری	سحر البیان	:	جادو بیان، خوش بیان
عکاس	:	تصویر کھینچنے والا	مرقع کشی	:	تصویر کھینچنا
ہیئت	:	بناوٹ، صورت، شکل	مرقع نگاری	:	تصویر کشی
پیکر	:	چہرہ، شکل، صورت	رزم	:	میدان جنگ
جزئیات	:	تفصیل، تنوع	مربوط	:	بندھا ہوا
تنوع	:	کئی قسم کا، طرح طرح کا	وسعت	:	کشادگی، پھیلاؤ
بزم	:	محفل عیش ونشاط	مرصّع	:	خوش بیانی سے بھرا ہوا
محیر العقول	:	عقل کو حیرت میں ڈالنے والا	طبع زاد	:	اپنی ایجاد یا اختراع
رواں	:	جاری، متحرک	تجسس	:	جستجو، کھوج، تلاش
تسلسل	:	مسلسل، لگاتار	ہجر	:	جدائی
حکایت	:	کہانی، ماجرا	فوقیت	:	بڑائی، بالاتری

انواع	:	نوع کی جمع، اقسام	تتبع	:	اتباع کرنا، پیروی کرنا
دل پذیر	:	دل موہ لینے والا	اختراع	:	ایجاد
اسرار	:	سر کی جمع، بھید	ماخذ	:	اخذ کیا ہوا، لیا ہوا

9.7 نمونۂ امتحانی سوالات

9.7.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ اردو کی پہلی مثنوی کا مصنف کون ہے؟

2۔ ''ہماری شاعری میں سب سے اہم صنف مثنوی کی ہے'' یہ قول کس ناقد کا ہے؟

3۔ شاہنامہ کس زبان کی مثنوی ہے؟

4۔ صنف مثنوی کی ابتدا کس ملک میں ہوئی؟

5۔ ولؔی نے ہندوستان کے کس شہر کی تعریف میں مثنوی لکھی ہے؟

9.7.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ مثنوی کے اوزان کے بارے میں اپنی معلومات کا اظہار کیجیے۔

2۔ مثنوی کے اجزا مثالوں کے ساتھ بیان کیجیے۔

3۔ مثنوی میں کردار نگاری پر مختصر نوٹ لکھیے۔

4۔ مثنوی میں پلاٹ کی کیا اہمیت ہے؟ بیان کیجیے۔

5۔ شمالی ہند میں اردو مثنوی کے ارتقا کا مختصر جائزہ پیش کیجیے۔

9.7.3 طویل جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ مثنوی کی تعریف بیان کیجیے۔

2۔ مثنوی کے موضوعات پر روشنی ڈالیے۔

3۔ مثنوی کی اہمیت پر اظہار خیال کیجیے۔

9.8 مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ کتابیں

1۔	گیان چند جین	اردو مثنوی شمالی ہند میں حصہ اول و دوم
2۔	سید محمد عقیل رضوی	اردو مثنوی کا ارتقا شمالی ہند میں
3۔	عبدالقادر سروری	اردو مثنوی کا ارتقا
4۔	پروفیسر گوپی چند نارنگ	ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں

اکائی 10: مثنوی : دریائے عشق : میرؔ تقی میرؔ

اکائی کے اجزا

10.0 تمہید

میر تقی میرؔ اردو کے سب سے بڑے شاعر ہیں۔ ان کی سب سے زیادہ شہرت غزل کے شاعر کے طور پر ہے۔ وہ غزل گوئی کے بادشاہ تھے۔ نہایت پُرگو شاعر تھے۔ اردو میں ان کے چھ دیوان ہیں۔ وہ ایک قادرالکلام شاعر تھے اور انہوں نے غزل کے علاوہ دیگر اصناف سخن میں بھی طبع آزمائی کی ہے۔ خصوصاً صنف مثنوی میں میرؔ اپنی انفرادی شناخت رکھتے ہیں۔ غزل کے بعد مثنوی ہی وہ صنف ہے جس میں ان کی بے مثال تخلیقی صلاحیتیں سامنے آئی ہیں۔ جمیل جالبی کا خیال ہے کہ میر کی مثنویوں میں ان کی ذات کا انکشاف بہتر طور پر ہوا ہے۔

میر کا شمار شمالی ہند کے مشہور مثنوی نگاروں میں ہوتا ہے۔ انہوں نے شمالی ہند میں اردو مثنوی کی روایت قائم کی۔ ان سے قبل بھی شمالی ہند میں اردو مثنوی کی مثالیں موجود تھیں، لیکن وہ اس مرتبہ اور معیار کی نہیں تھیں جو میر کی بیشتر مثنویوں کی ہیں۔ میر کے ہم عصر شاعر سودا نے بھی چوبیں مختصر مثنویاں لکھی ہیں لیکن وہ اردو مثنوی کی تاریخ میں تو شمار ہوتی ہیں، روایت کا حصہ نہیں بن سکیں۔ میر کی کئی مثنویاں اردو کی نمائندہ مثنویوں میں شمار ہوتی ہیں، جن کی مقبولیت آج بھی قائم و دائم ہے۔ میر کی عشقیہ مثنویاں زیادہ مشہور ہیں جن میں دریائے عشق بہت مقبول ہوئی۔ یہ ان کی شاہکار مثنویوں میں شمار ہوتی ہے۔ اس مثنوی میں ایک سیدھا سادہ عشقیہ قصہ ہے۔

اس اکائی میں آپ کو میر تقی میر کی مشہور عشقیہ مثنوی دریائے عشق سے واقف کرایا جا رہا ہے۔ مثنوی نگار میر تقی میر کے عہد، حالات زندگی اور ان کی تصانیف کے بارے میں بتایا جا رہا ہے۔ میر کی مثنوی نگاری کا بھی مختصر جائزہ پیش کیا جائے گا۔ مثنوی دریائے عشق کا تعارف، مثنوی کے قصے کا خلاصہ، شامل نصاب متن اور اس کی تشریح کے علاوہ مثنوی کا موضوعاتی اور فنی تجزیہ بھی پیش کیا جائے گا۔ اکائی کے آخری حصے میں اکتسابی نتائج اور مشکل الفاظ کے معنی دیے جا رہے ہیں جن سے آپ اس اکائی کو آسانی کے ساتھ سمجھ سکیں گے۔ اس کے علاوہ امتحان میں پوچھے جانے والے سوالات کے نمونے بھی شامل کیے گئے ہیں، جن میں معروضی جوابات کے حامل سوالات، مختصر جوابات کے حامل اور طویل جوابات کے حامل سوالات شامل ہیں۔ ان کی مدد سے آپ اپنے امتحان کی بہتر تیاری کر سکتے ہیں۔ میر کی مثنویوں کے حوالے سے کئی اہم کتابیں لکھی گئی ہیں جو کتب خانوں میں اور انٹر نیٹ پر دستیاب ہیں، ان میں سے چند کتابیں مزید مطالعے کے لیے تجویز کی گئی ہیں۔ امید ہے کہ یہ کتابیں اس موضوع کی بہتر تفہیم کے لیے آپ کی معاون ہوں گی۔

10.1 مقاصد

گزشتہ اکائی میں مثنوی کے فن کا تعارف کرایا گیا تھا۔ اس اکائی میں آپ میر تقی میر کی مشہور مثنوی دریائے عشق کا مطالعہ کریں گے۔ اس مطالعے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ :

☆ میر تقی میر کے عہد اوران کے حالات زندگی کے متعلق معلومات حاصل کرسکیں گے۔
☆ میر تقی میر کی تمام اہم تصانیف سے واقفیت حاصل کرسکیں گے۔
☆ میر کی مثنوی نگاری کی خصوصیات سے واقف ہوسکیں گے۔
☆ میر تقی میر کی مثنوی دریائے عشق اوراس کے قصے سے متعارف ہوسکیں گے۔
☆ مثنوی دریائے عشق کے شامل نصاب متن کی تشریح کرسکیں گے۔
☆ مثنوی دریائے عشق کا موضوعاتی جائزہ لے سکیں گیگے۔
☆ مثنوی دریائے عشق کا فنی تجزیہ کرسکیں گیگے۔

10.2 میرؔ کا عہد

میر کا عہد مغلیہ سلطنت کے زوال اور انگریزوں کے برسر اقتدار آنے کا عہد ہے۔ یہ سیاسی شکست وریخت کا زمانہ تقریباً ڈیڑھ صدی پر محیط ہے۔ اس تبدیلی کے اثرات معاشی، سماجی، ثقافتی، صنعت وحرفت، فنون، شعروادب غرض زندگی کے ہر شعبے پر مرتب ہوئے۔ مغلیہ سلطنت کے زوال کا آغاز اورنگ زیب عالم گیر کی وفات (1707ء) سے ہوا۔ اس کے بعد ہندوستان کی سیاسی، سماجی اور معاشی صورتحال میں خرابی رونما ہونے لگی۔ اورنگ زیب کے جانشین سلطنت چلانے کے معاملے میں نااہل ثابت ہوتے رہے۔ سید برادران کا سلطنت میں عمل دخل بڑھ گیا اور وہ اپنی پسند کے کٹھ پتلی بادشاہ تخت پر بیٹھاتے اور اتارتے رہے۔ ملک کی حالت بد سے بدتر ہوتی گئی۔ چھوٹی ریاستوں کی بغاوتیں، دربار کے امیروں کی سازشیں، خانہ جنگی، نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کے حملوں کے نتیجے میں برپا ہونے والی لوٹ مار اور قتل وغارت گری کی وجہ سے سلطنت بے حد کمزور ہوگئی۔ سلطنت کی کمزوری اور غیر یقینی حالات کا فائدہ غیر ملکی انگریزوں نے بھرپور اٹھایا۔ انگریزوں نے بھی کئی کٹھ پتلی بادشاہ تخت پر بیٹھائے اوران کی برائے نام سلطنت کو کمزور کرتے رہے۔ مغلیہ سلطنت کے آخری بادشاہ بہادر شاہ ظفر کو بھی بغاوت کے الزام میں معزول کر کے انگریزوں نے اقتدار چھین لیا۔ اس طرح بالآخر مغلیہ سلطنت کا خاتمہ ہوگیا۔

انتشار کے اس دور میں سیاسی بدامنی اور معاشی بدحالی کی وجہ سے لوگ مفلسی کا شکار ہوگئے۔ اہل ہنر، فنکاروں اور شاعروں کی سرپرستی مغلیہ دربار سے ہوا کرتی تھی، وہ اب ختم ہوگئی اور انہیں مجبور ہوکر ملک کی خوش حال ریاستوں کا رخ کرنا پڑا۔ سرپرستی اور ملازمت کی تلاش میں میر تقی میرؔ، مرزا سوداؔ، غلام ہمدانی مصحفیؔ، انشااللہ خاں انشاؔ جیسے اردو کے متعدد شعرا نے دہلی سے ہجرت کی۔ ان شعرا کی ایک بڑی تعداد کو فیض آباد اور لکھنؤ کے نوابوں کی ملازمت اور سرپرستی ملی۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ اردو کے شعرا نے دہلی سے ہجرت کیوں کی؟
2۔ میر تقی میر کے زمانے کے سیاسی حالات کیسے تھے؟

10.3 میرؔ کے حالات زندگی

میر کی آپ بیتی 'ذکر میر' ان کے حالات زندگی کی معلومات کا سب سے اہم ذریعہ ہے۔ اس میں میر نے اپنی زندگی کی روداد تفصیل سے

بیان کی ہے۔ میر تقی میرؔ کا نام محمد تقی تھا۔ ان کی پیدائش (1722ء) اکبرآباد (آگرہ) میں ہوئی۔ میر کے بزرگ حجاز سے ہجرت کرکے پہلے احمد آباد (گجرات) پھر اکبرآباد میں بس گئے۔ میر کے دادا اکبر آباد میں ملازم تھے۔ میر کے والد کا نام محمد علی متقی تھا۔ وہ درویش صفت انسان تھے اور شہر میں اپنے زہد و تقویٰ کی وجہ سے مشہور تھے۔ میر کا گھرانہ غربت کا شکار تھا۔ میر کے والد کی صحبت یافتہ شخص سید امان اللہ، جنہیں میر کے والد کی تربیت نے درویشی کے مقام تک پہنچایا تھا، انہوں نے میر کی تعلیم و تربیت کی ذمہ داری اٹھائی۔ میر انہیں عم بزرگوار کہتے تھے۔ میر سات سال سے دس سال کی عمر کے درمیان ان کے ساتھ رہے۔ ان کے وفات کے بعد جب میر کی عمر گیارہ سال تھی تو ان کے والد کا انتقال ہو گیا۔ والد کے انتقال کے بعد میر معاشی پریشانی کا شکار ہو گئے۔ ان کے سوتیلے بھائی حافظ محمد حسن مخالف ہو گئے۔ میر نے تلاش روزگار کے لیے دلی کا سفر کیا۔ دلی میں نواب امیر الامراصمصام الدولہ سے ملاقات ہوئی اور نواب صاحب نے میر کے لیے ایک روپیہ روزینہ مقرر کر دیا۔ نادر شاہ نے جب دلی پر حملہ کر کے قتل عام کیا تو نواب صاحب بھی مارے گئے۔ میر پھر بے سہارا ہو گئے۔ نادر شاہ کے واپس جانے کے بعد میر دوبارہ دہلی آئے اور اپنے سوتیلے ماموں سراج الدین علی خان آرزو کے یہاں قیام کیا۔ خان آرزو جیسے بڑے شاعر کی صحبت سے میر سات سال تک فیضیاب ہوئے۔ خان آرزو کی ترغیب پر میر نے اردو میں شاعری کا آغاز کیا۔ لیکن میر کے مطابق خان آرزو کا رویہ ان کے ساتھ برا تھا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ میر کے سوتیلے بھائی حافظ محمد حسن نے انہیں میر کے خلاف بھڑکایا تھا۔ خان آرزو سے ناراضگی کی وجہ سے میر نے ان کا گھر چھوڑ دیا اور رعایت خان کے ملازم ہو گئے۔ احمد شاہ ابدالی کے متعدد حملوں سے میر کے حالات پھر خراب ہوئے اور راجا ناگرمل سے معاشی مدد لی۔ ایک عرصے کے بعد دلی کو ہمیشہ کے لیے چھوڑ دیا اور لکھنؤ آگئے۔ لکھنؤ میں نواب آصف الدولہ کے ملازم ہو گئے۔ نواب آصف الدولہ کی ملازمت اور سرپرستی میں میر کو آرام اور اطمینان نصیب ہوا۔ میر نے اپنی زندگی کے آخری اکتیس سال لکھنؤ میں گزارے۔ میر کا انتقال (1810ء) لکھنؤ ہی میں ہوا۔

میر نے تقریباً نوے سال کی عمر پائی جس میں عمر کا زیادہ حصہ معاشی پریشانیوں میں گزرا۔ جنون کا شکار بھی ہوئے جس کی وجہ سے زنجیروں میں قید رہے۔ والد کے انتقال کے بعد میر کی مصیبتیں شروع ہوتی ہیں جن کا خاتمہ لکھنؤ میں نواب آصف الدولہ کی ملازمت ملنے کے بعد ہی ہوتا ہے۔ مصیبتوں کے اس طویل عرصے نے میر کو نہایت نازک مزاج اور حساس بنا دیا تھا۔ دلی کے طویل قیام میں ساری پریشانیوں کے باوجود انہوں نے اسے اپنا وطن سمجھا اور لکھنؤ جا کر بھی دلی کو ہی یاد کرتے رہے۔ مستقل غم کا شکار رہنے کے باوجود انہوں نے عشق کے جذبے کو ہمیشہ اہمیت دی۔ کیونکہ ان کے والد نے انہیں جذبۂ عشق کی عظمت کا سبق پڑھایا تھا۔ میر کی شخصیت ہو یا شاعری، دونوں کے بنیادی محور عشق اور غم ہیں، جن سے میر کی عظمت قائم ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ میر تقی میر کے حالات زندگی کا ذکر کس کتاب میں ہے؟

2۔ میر کو اردو شاعری کی ترغیب کس نے دی؟

10.4 میرؔ کی تصانیف

میر تقی میر نے زیادہ تر صنف سخن میں طبع آزمائی کی ہے۔ ان کی تصانیف میں بڑا حصہ ان کے دیوان کا ہے۔ میر کی اردو غزلوں کے چھے دیوان ہیں۔ ایک فارسی دیوان بھی یادگار ہے۔ مثنویوں کی تعداد ۳۷ ہے جن میں عشقیہ، سماجی، مدحیہ اور ہجویہ مثنویاں شامل ہیں۔ اس کے علاوہ چھ

قصاید بھی ملتے ہیں۔ رباعیات بھی سو سے زائد ہیں۔ مرثیے اور سلام کی تعداد اکتالیس ہے۔ مخمس، مسدس، واسوخت، ترکیب بند، ترجیع بند ہفت بندکم تعداد میں لکھے ہیں۔ اس طرح کلیاتِ میر میں بیشتر اصناف سخن ملتی ہیں۔

میر کی مشہور تصانیف میں 'نکات الشعرا' اور 'ذکر میر' کا شمار ہوتا ہے۔ 'نکات الشعرا' شعرائے اردو کا تذکرہ ہے۔ 'ذکر میر' میر کی خودنوشت سوانح عمری ہے۔ اس کے علاوہ 'فیض میر' پانچ فقیروں کی کہانیوں پر مشتمل ہے۔

10.5 میر کی مثنوی نگاری

میر تقی میر کی استادی اردو غزل میں مسلم ہے۔ اردو غزل کے علاوہ انہوں نے بیشتر اصناف سخن میں طبع آزمائی کی ہے۔ لیکن اردو غزل کے علاوہ جس صنف سخن میں میر نے اہم کارنامہ انجام دیا ہے وہ مثنوی کی صنف ہے۔ اردو مثنوی نگاری کی تاریخ میں میر کا شمار اہم مثنوی نگاروں میں ہوتا ہے۔ خصوصاً شمالی ہند کی اردو کی مشہور اور کامیاب مثنویوں میں میر کی مثنویوں کا خاص مقام ہے۔ میر حسن، پنڈت دیا شنکر نسیم اور مرزا شوق لکھنوی کی شاہکار مثنویوں کے ساتھ ساتھ میر کی مثنویوں کا بھی شمار اردو کی مقبول مثنویوں میں ہوتا ہے۔ غزل کے علاوہ مثنوی میر کی پسندیدہ صنف ہے جس میں ان کی منفرد تخلیقی صلاحیتوں کا بہترین استعمال ہوا ہے۔ میر نے مختلف موضوعات پر مثنویاں لکھی ہیں جن میں مختصر اور طویل دونوں قسم کی مثنویاں ہیں۔

جمیل جالبی کے مطابق میر کی کل سینتیس (۳۷) مثنویاں دستیاب ہوئی ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''اب تک میر کی 37 مثنویاں سامنے آچکی ہیں، میر کی ان مثنویوں کو موضوع کے اعتبار سے چار عنوانات میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

(الف) عشقیہ: 1۔خواب وخیال 2۔شعلۂ شوق (شعلۂ عشق) 3۔دریائے عشق 4۔معاملاتِ عشق 5۔جوشِ عشق
6۔اعجازِ عشق 7۔حکایتِ عشق/مثنوی افغان پسر 8۔مورنامہ 9۔جوان وعروس

(ب) واقعاتی: 1۔در بیان مرغ بازاں 2۔در بیان کتخدائی آصف الدولہ بہادر 3۔درجشن ہولی وکتخدائی
4۔مثنوی کتخدائی بشن سنگھ 5۔ کپی کا بچہ 6۔موہنی بلی 7۔مرثیہ خروس
8۔در بیانِ ہولی 9۔ننگ نامہ 10۔ساقی نامہ 11۔جنگ نامہ
12۔شکارنامہ، 13۔شکارنامہ۔

(ج) مدحیہ: 1۔درتعریفِ سگ وگربہ 2۔درتعریف بز 3۔درتعریفِ آغا رشید وطواط

(د) ہجویہ: 1۔درہجو خانۂ خود 2۔درہجو خانۂ خود کہ بہ سبب شدت باراں خراب شدہ بود 3۔درمذمّت برشگال
4۔ درہجو نااہل 5۔درہجو شخصے ہیچمدان 6۔تنبیہہ الجہال 7۔اژدرنامہ (اجگرنامہ)
8۔درہجو اکول، 9۔درمذمت دنیا، 10۔در بیان کذب،
11۔ہجو عاقل نا کسے کہ بہ سگان اُنسے تمام داشت، 1 2۔درمذمتِ آئینہ دار۔(میر تقی میر، ص142)

''مولانا عبدالسلام ندوی نے میر کو اردو مثنوی کا موجد کہا ہے۔'' یہ بات اس حد تک صحیح ہے کہ شمالی ہند میں میر کی مثنویاں فنی اعتبار سے اہمیت اور تاریخی اعتبار سے اولیت رکھتی ہیں، لیکن میر سے قبل بھی دکنی مثنویوں کا قابل قدر نمونے دستیاب ہیں۔ شمالی ہند میں میر کے سامنے کوئی کامیاب مثنوی کا نمونہ موجود نہیں تھا اور میر نے مثنوی نگاری کا باضابطہ آغاز کیا تھا۔ میر کی مثنویوں میں سیدھے سادے قصے ہیں جن کا انداز بیان سادہ اور رواں ہے۔

عبدالقادر سروری لکھتے ہیں:

''میؔر نے مثنوی کو بہت ترقی دی اور کئی مثنویاں لکھیں۔ان کے قصوں میں سادگی بیان نمایاں اور فوق الفطرت عناصر کم ہیں۔میر کی مثنویاں اردو میں آپ اپنی نظیر ہیں۔(اردو مثنوی کا ارتقا،ص۱۰۷)

میر کی عشقیہ مثنویاں ان کی شخصیت و سیرت کی بہتر عکاسی کرتی ہیں۔ میر کی مثنویوں میں عریانی، بے جا مبالغہ اور مافوق الفطرت عناصر نہیں ملتے بلکہ سچے عشقیہ جذبات میر کی غزلیہ آہنگ میں ملتے ہیں۔ میر کی ان ہی عشقیہ مثنویوں نے شمالی ہند میں سحر البیان،گلزارنسیم اورزہرعشق جیسی معرکے کی مثنویوں کی رہنمائی کی ہے۔حالی نے میر کی عشقیہ مثنویوں کی تعریف کی ہے اورانہیں امتیازی حیثیت کا حامل بتایا ہے کیونکہ ان میں معیاری شاعری پیش کی گئی ہے،اس لیے یہ عشقیہ مثنویاں بعد کے زمانے میں بھی شعری قدر و قیمت کی حامل رہیں گی۔ان مثنویوں کے بارے میں حالی لکھتے ہیں:

''جس وقت میر نے یہ مثنویاں لکھی ہیں۔اس وقت اس سے بہتر زبان میں مثنوی لکھنی امکان سے خارج تھی با ایں ہمہ میر کی مثنوی اکثر اعتبارات سے امتیاز رکھتی ہے، باوجود یہ کہ میر صاحب کی عمر غزل گوئی میں گزری ہے۔مثنوی میں بھی بیان کے انتظام اور تسلسل کوانھوں نے کہیں ہاتھ سے نہیں جانے دیا ہے اور مطالب کو بہت خوبی کے ساتھ ادا کیا ہے' جیسا کہ ایک ماہر و ماہر استاد کر سکتا ہے۔اس کے سواصاف اور عمدہ شعر بھی میر کی مثنوی میں بہ مقابلہ ان اشعار کے جن میں پرانے محاورات یا فارسیت غالب ہے کچھ کم نہیں ہیں۔صدہا اشعار میر کی مثنوی کے آج تک لوگوں کے زبان زد چلے جاتے ہیں۔انھوں نے چند صحیح یا صحیح نما واقعات بطور حکایات کے سیدھے سادے طور پر بیان کر دیے ہیں۔جتنی میر کی عشقیہ مثنویاں ہم نے دیکھی ہیں وہ سب نتیجہ خیز اور عام مثنویوں کے برخلاف بے شرمی اور بے حیائی کی باتوں سے مبرّا ہیں۔''(مقدمہ شعروشاعری،ص262)

میر کی عشقیہ مثنویوں میں جن کی تعداد نو ہے، دریائے عشق کے علاوہ شعلۂ عشق اہم ہے۔اس میں مافوق الفطرت عناصر کی وجہ سے قصہ زیادہ دلچسپ ہے۔میر نے کئی مختصر مثنویاں بھی لکھی ہیں، جیسے'ہجو درخانۂ خود'اور شکارنامے وغیرہ۔یہ مثنویاں دلچسپ ہیں اور میر کے ذاتی تجربات سے تعلق رکھتی ہیں۔'ہجو درخانۂ خود' میں میر نے اپنے گھر کی خستہ حالی کا نقشہ کھینچا ہے۔میر جب لکھنؤ گئے تو نواب آصف الدولہ سے مرغ بازی کے میدان میں ملاقات ہوئی۔وہ اپنے سرپرست نواب آصف الدولہ کے شکار کھیلنے کے دوران ساتھ ہوتے تھے۔یہی وجہ ہے کہ شکار ناموں پر مبنی مثنویوں میں میر کے ذاتی تجربات ومشاہدات کی جھلک نظر آتی ہے۔اس نوع کی مثنویوں میں مختلف موسموں، جنگل کے مناظر اور جانوروں کی حرکات وسکنات کی جاندار عکاسی ملتی ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ میر تقی میر کی مثنویوں کی کل تعداد کتنی ہے؟

2۔ میر کی مثنوی ساقی نامہ موضوع کے اعتبار سے کس نوعیت کی ہے؟

10.6 مثنوی دریائے عشق

10.6.1 تعارف؛

میر کی مثنویوں میں ان کی عشقیہ مثنوی ''دریائے عشق'' کافی مشہور اور مقبول ہے۔اس مثنوی میں میر نے ایک سیدھے سادے عشقیہ قصے کو پیش کیا ہے۔جذبات کی بہترین مصوری اور بیان کی سادگی کے ساتھ ساتھ فنی التزام کی وجہ سے یہ مثنوی نہایت پراثر ہے اور آج بھی اردو کی بہترین

مثنویوں میں شمار ہوتی ہے۔ جمیل جالبی نے اسے میر کی نمائندہ مثنوی قرار دیا ہے۔ دریائے عشق میر کی شاہکار مثنوی ہے۔ یہ ایک سچے عاشق کا قصہ ہے جس نے اپنی محبت کی صداقت کا یقین دلانے کے لیے دریا میں ڈوب کر جان دے دی۔ میر نے اس مثنوی میں قصہ سے قبل تمہید میں حمد و منقبت کے بجائے عشق کی تعریف و توصیف کے اشعار پیش کیے ہیں۔

10.6.2 قصے کا خلاصہ؛

میر کی مثنوی 'دریائے عشق' میں ایک عشقیہ قصہ ہے جس کا انجام الم ناک ہے۔ یعنی یہ ایک عشقیہ المیہ ہے۔ ڈاکٹر غلام مصطفٰے خاں کے مطابق یہ قصہ فارسی مثنوی 'قضاوقدر' کے قصے سے مماثلت رکھتا ہے۔ گیان چند جین نے اس قصے کی مشابہت دکنی مثنوی 'قصہ موہنی وطالب' سے دکھائی ہے۔ لیکن دریائے عشق میں میر نے اس معروف قصے کو اضافے کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اس قصے کا ہیرو ایک عاشق مزاج خوبصورت نوجوان ہے جو محبوب کی تلاش میں بے قرار رہتا ہے۔ ایک دن وہ باغ کی سیر کو گیا تو اچانک اس کی نظر ایک حسین لڑکی پر پڑی جو کھڑکی سے جھانک رہی تھی۔ اس لڑکی کو دیکھنے کے بعد وہ نوجوان اس پر سوجان سے عاشق ہو گیا اور عشق کی دیوانگی میں اس کے گھر کے دروازے پر آ کر جان دے دینے کی غرض سے بیٹھ گیا۔ عاشق کی دیوانگی دیکھ کر لڑکی کے گھر والوں کو بدنامی کا خوف ہوا۔ انہوں نے ایک دایہ کے ساتھ اس لڑکی کو دریا پار رشتہ داروں کے گھر بھیج دیا۔ جب لڑکی پالکی میں بیٹھ کر نکلی تو یہ نوجوان عاشق بھی ساتھ چلا۔ دایہ نے لڑکی کے ساتھ نوجوان کو بھی کشتی میں سوار کر لیا۔ جب کشتی دریا کے بیچ پہنچی تو دایہ نے مکاری کی اور لڑکی کی جوتی دریا میں پھینک دی اور نوجوان کو غیرت دلائی کہ تو کیسا عاشق ہے کہ تیرے محبوب کی جوتی ڈوب رہی ہے اور تو اسے واپس نہیں لا رہا۔ دایہ کے اس طعنے کو سن کر نوجوان دریا میں کود گیا اور ڈوب گیا۔ دایہ لڑکی کو دریا پار اس کے رشتے دار کے گھر لے آئی۔ ایک ہفتے بعد لڑکی نے دایہ سے کہا کہ اب گھر واپس جانا چاہتی ہوں کیونکہ بدنامی کا سبب وہ عاشق تو ڈوب چکا ہے۔ جب لڑکی دایہ کے ساتھ گھر کے لیے نکلی اور کشتی پر سوار ہوئی تو اس نے دایہ سے کہا کہ جب کشتی اس جگہ پہنچے جہاں وہ نوجوان ڈوبا تھا تو مجھے بتانا، میں وہ جگہ دیکھنا چاہتی ہوں۔ جب کشتی دریا کے بیچ میں پہنچی تو دایہ نے لڑکی سے کہا کہ اسی جگہ تیرے عاشق نے جان دی تھی۔ لڑکی نے دایہ کی یہ بات سنتے ہی دریا میں چھلانگ لگا دی اور ڈوب گئی۔ جب لڑکی کے گھر والوں کو اس حادثے کی خبر ہوئی تو انہوں نے دریا میں جال ڈلوائے۔ جب دریا سے جال نکلوایا گیا تو وہ نوجوان اور لڑکی ایک دوسرے کی باہوں میں لپٹے ہوئے مردہ ملے۔ انھیں الگ کرنے کی بہت کوشش کی گئی لیکن وہ دونوں جو 'دو جسم ایک جان' ہو چکے تھے، باہم پیوست رہے۔ اس عشقیہ قصے میں وصل تو ہوتا ہے لیکن الم ناک موت کے بعد۔ مثنوی دریائے عشق اسی المیے پر ختم ہو جاتی ہے۔

10.6.3 شامل نصاب متن؛

آغاز قصہ جانگداز

ایک جا اک جوان رعنا تھا	لالہ رخسار و سروبالا تھا
عشق رکھتا تھا اس کی چھاتی گرم	دل وہ رکھتا تھا موم سے بھی نرم
شوق تھا اس کو صورتِ خوش سے	اُنس رکھتا تھا وضع دل کش سے
تھا طرح دار آپ بھی لیکن	رہ نہ سکتا تھا اچھی صورت بن
کوئی ترکیب اگر نظر آتی	صورتِ حال اور ہو جاتی

دیکھتا گر وہ کوئی خوش پر کار
رہتا خمیازہ کش ہی لیل و نہار

زلف ہوتی کسو کی گر برہم
دیکھتے اس کے حال کو درہم

دیکھتا گر کہیں وہ چشم سیاہ
دل سے بے اختیار کرتا آہ

سر میں تھا شور، شوق دل میں تھا
عشق ہی اس کے آب وگل میں تھا

الغرض وہ جوانِ خوش اسلوب
ناشکیبا رہے تھا بے محبوب

ایک دن بے کلی سے گھبرایا
سیر کرنے کو باغ میں آیا

کسو گل پاس وہ صنم ٹھہرا
کہیں سبزے میں ایک دم ٹھہرا

اک خیابان میں سے ہو نکلا
ایک سائے تلے سے رو نکلا

نہ تسلّی ہوا دل بیتاب
نہ تھما چشمِ تر سے خون ناب

دل کی واشد سے بے توقع ہو
ہر شجر کے تلے بہت سا رو

دیکھ گلشن کو نا امیدانہ
منھ کیا اُن کے جانب خانہ

دل کے رکنے کا اس کواک غم تھا
راہ چلنے میں خیال در ہم تھا

ناگہ اُس کو چہ سے گزرا ہوا
آفت تازہ سے دو چار ہوا

ایک غرفے سے ایک مہ پارہ
تھی طرف اس کے گرم نظارہ

پڑ گئی اس پہ اک نظر اس کی
پھر نہ آئی اسے خبر اس کی

تھی نظر یا کہ جی کی آفت تھی
وہ نظر ہی وداعِ طاقت تھی

ہوش جاتا رہا نگاہ کے ساتھ
صبر رخصت ہوا اک آہ کے ساتھ

بے قراری نے کج ادائی کی
تاب و طاقت نے بے وفائی کی

منھ جواس کا طرف سےاس کے پھرا
مضطرب ہو کے خاک پر یہ گرا

وہ تو رکھتی نہ تھی خیال اس کا
بے طرح ہووے گوکہ حال اس کا

جھاڑ دامن کے تئیں وہ مہ پارہ
اُٹھ گئی سامنے سے یک بارہ

وہ گئی اس کے سر بلا آئی
خاک میں مل گئی وہ رعنائی

دل پہ کرنے لگا طپیدن ناز
رنگ چہرے سے کر چلا پرواز

ہاتھ جانے لگا گریباں تک
چاک کے پھیلے پاؤں داماں تک

طبع نے اک جنوں کیا پیدا
اشک نے رنگ خوں کیا پیدا

سوزش دل نے جی میں جاگہ کی
داغ نے آ جگر کو آتش دی

بستر خاک پر گرا وہ زار	درد کا گھر ہوا دل بیمار
خاطر افگار خار خار ہوئی	جاں تمنّا کشِ نگار ہوئی
اس کے منھ پر پڑی جو اس کی نگاہ	ناامیدی کے ساتھ ہی سر کی آہ
خوہوئی نالۂ حزیں کے ساتھ	رابطہ آہِ آتشیں کے ساتھ
ہونٹھ سوکھے تو خون ناب ملا	خواب و خور دونوں کو جواب ملا
خلق اس کی ہوئی تماشائی	پر نہ وہ دیکھنے کبھو آئی
کچھ کہا گر کسو نے شفقت سے	رو دیا ان نے ایک حسرت سے
جا کے اس کے قریب در بیٹھا	قصد مرنے کا اپنے کر بیٹھا

10.6.4 تشریح:

ایک جگہ ایک خوبرو نوجوان رہتا تھا۔ وہ بلند قد وقامت اور دلکش شکل وصورت کا مالک تھا۔ وہ بہت نرم دل تھا۔ اس کا دل عشق کے جذبات سے سرشار رہتا تھا۔ اسے حسین اور دلکش شکل وصورت بہت بھاتی تھی۔ وہ خود حسین تھا اور حسین صورت کا متلاشی رہتا تھا۔ اگر اس کی تمنا پوری ہونے کی کوئی ترکیب کارگر ہوتی تو اس کی سرگردانی دور ہوجاتی۔ اگر کوئی شکل نظر آجاتی تو اس کے دن رات ہی بدل جاتے۔ اس کے اس حال کو دیکھ کر اگر کوئی متاثر ہوتا تو اس کی کیفیت بہتر ہو جاتی۔ وہ نوجوان کسی خوبصورت آنکھوں کو دیکھ لیتا تو بے اختیار ہوکر آہیں بھرتا۔ اس کے دل اور دماغ میں صرف عشق کی دھن تھی، عشق اس کی خمیر میں تھا۔ غرض وہ باسلیقہ نوجوان کسی محبوب کے بغیر بے صبر ہورہا تھا۔ اسی بے چینی کے عالم میں وہ گھبرا کر ایک باغ میں سیر کرنے گیا۔ وہ کبھی کسی پھول کے قریب جاتا تو کبھی سرسبز گھاس پر بیٹھتا۔ کبھی کیاری سے گزرتا ہوا درخت کے سائے تلے رکتا، لیکن اس کی بے چینی کم نہیں ہوئی اور وہ مایوس ہوکر گھر کی جانب روانہ ہوا۔ اس کا دل غمگین تھا اور راستے میں بھی وہ خیالوں میں ڈوبا ہوا تھا۔ جب وہ ایک گلی سے گزر رہا تھا تو اچانک ایک نئی پریشانی سے دوچار ہوا۔ ایک بہت خوبصورت حسینہ دریچے میں کھڑی اسے دیکھ رہی تھی۔ نوجوان کی نظر جب اس حسینہ پر پڑی تو وہ بے خود ہوگیا۔ اس حسینہ کی ایک نظر ہی نوجوان کے لیے جان کی آفت بن گئی اور وہ گویا بے جان ہوگیا۔ اس ایک نظر نے ہی نوجوان کا ہوش وحواس اور صبر وقرار سب چھین لیا۔ بے قراری اتنی بڑھ گئی کہ اس کی طاقت اور توانائی ختم ہوگئی۔ نوجوان کی یہ حالت دیکھ کر اس حسینہ نے اپنا منھ پھیر لیا۔ اس کے رخ پھیرتے ہی وہ بے چین ہوکر زمین پر گر پڑا۔ حالانکہ نوجوان بے حال ہوگیا تھا لیکن اس حسینہ کو اس کی فکر نہیں تھی، بلکہ وہ نوجوان کے سامنے سے اچانک چلی گئی۔ اس کے جاتے ہی نوجوان کی ساری رعنائی بھی چلی گئی۔ دل تڑپنے لگا اور چہرے کا رنگ اڑ گیا۔ اس نے اپنے ہاتھوں سے گریبان کو دامن تک چاک کرلیا۔ اس کی طبعیت میں جنون پیدا ہوا اور وہ خون کے آنسو رونے لگا۔ دل اور جگر میں آگ سی لگ گئی۔ وہ روتے ہوئے زمین پر گرا اور اس کا دل اس درد سے بیمار ہوگیا۔ دل کو غم کے کانٹوں نے زخمی کردیا اور محبوب کی تمنا میں اس کی جان پر بن آئی۔ ایک بار وہ حسینہ نظر آئی تو نوجوان نے مایوسی سے آہ بھری۔ گرم آہیں بھرنا اور غمگین نالے کرنا نوجوان کی عادت بن گئی۔ اس کی بھوک اور نیند غائب ہوگئی، خشک ہونٹ لہو کے آنسوؤں سے تر ہوتے رہے۔ لوگ نوجوان کی حالت حیرت سے دیکھتے لیکن وہ حسینہ اسے دیکھنے کبھی نہیں آئی۔ اگر کوئی ہمدردی کا اظہار کرتا تو نوجوان مایوسی سے رونے لگتا۔ بالآخر وہ اپنی جان دے دینے کا ارادہ کر کے اس حسینہ کے دروازے پر جا کر بیٹھ گیا۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ میر تقی میر کی نمائندہ مثنوی کون سی ہے؟

2۔ میر کی مثنوی دریائے عشق کے قصے کی نوعیت کیا ہے؟

10.6.5 مثنوی دریائے عشق کا موضوعاتی تنقیدی تجزیہ

10.6.51 مذہبی اور اخلاقی عناصر؛

دریائے عشق میر کی عشقیہ مثنوی ہے۔ مثنوی کے ابتدائی بتیس (32) اشعار میں میر نے تصور عشق پر روشنی ڈالی ہے اور عشق کی خوبیاں بیان کی ہیں۔ میر کے زمانے میں جذبۂ عشق انسانی زندگی میں اہمیت اور قدر و قیمت کا حامل تھا۔ اس مثنوی میں عشق کے دونوں پہلوؤں یعنی عشق حقیقی اور عشق مجازی کی کارفرمائی نظر آتی ہے، جس میں عشق حقیقی حاوی نظر آتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ دبستان دہلی کا غالب رجحان تھا اور میر اس دبستان میر کارواں ہیں۔ میر نے اپنی آپ بیتی ''ذکر میر'' میں منہ بولے چچا میر امان اللہ کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ وہ درویش صفت تھے اور میر کو اکثر 'سراپا شوق اور مستغرق دریائے عشق' درویشوں کی صحبت میں ساتھ لے جاتے تھے۔ میر کے مطابق ان کے والد علی متقی درویش کامل تھے اور بقول میر ''دل میں (عشق کی) گرمی رکھتے تھے''۔ میر کے والد نے ان کو نصیحت کی تھی کہ ''بیٹا' عشق کرو' عشق ہی اس کارخانۂ ہستی کا چلانے والا ہے اگر عشق نہ ہوتا تو نظامِ عالم قائم ہی نہ ہوسکتا۔ بغیر عشق کے زندگی وبال ہے' عشق میں جی جان لگا دینا ہی کمال ہے۔ عشق ہی بناتا ہے' عشق ہی جلا کر کندن کر دیتا ہے۔ جو کچھ ہے وہ عشق کا ہی ظہور ہے۔ آگ میں سوزش عشق سے ہے اور پانی میں روانی عشق سے ہے۔ خاک میں عشق کا قرار ہے اور ہوا میں اُس کا اضطرار ہے۔ موت عشق کی مستی اور زندگی اس کی ہوشیاری ہے' دن عشق کی بیداری اور رات اس کی نیند ہے۔ نیکی اس کا قرب اور گناہ اس سے دوری ہے۔ عشق کا مقام و مرتبہ' بندگی سے' زہد و عرفان سے' سچائی اور خلوص سے' اشتیاق اور وجدان سے بھی بہت بلند و بالاتر ہے۔'' (میر کی آپ بیتی، مرتب نثار احمد فاروقی، ص 31)

میر کی زندگی کے ظاہر و باطن کا بنیادی عنصر بھی عشق ہی تھا۔ میر نے اس مثنوی کے مزاج میں اپنے جذبۂ عشق، تصور عشق، فلسفۂ عشق، نظریۂ عشق اور اس کی اخلاقیات کو سمو دیا ہے۔ میر کی نظر میں زندگی کا مقصد یہ ہے کہ انسان عشق میں ڈوب کر فنا ہو جائے۔ مثنوی کے ابتدائی اشعار میں میر کا یہی تصور عشق سامنے آتا ہے:

عشق ہے تازہ کار و تازہ خیال
ہر جگہ اس کی ایک نئی ہے چال
دل میں جا کر کہیں تو درد ہوا
کہیں سینے میں آہِ سرد ہوا
کون محروم وصل یا ل سے گیا
کہ نہ یار اس کا پھر جہاں سے گیا
کام میں اپنے عشق پکّا ہے

ہاں یہ نیرنگ ساز پکّا ہے

میر نے دریائے عشق میں عشق صادق کے اسی اخلاقی تصور کو پیش کیا ہے جس پر تصوف کے گہرے اثرات بھی نظر آتے ہیں۔ یہ تصورِ عشق میر کا بھی ہے اور ان کے عہد کا بھی۔

10.6.5.2 سماجی اور تہذیبی عناصر؛

مثنوی دریائے عشق میں میر نے اپنے دور کی تہذیب اور معاشرے کی روش کی بھی نشان دہی کی ہے۔ اس معاشرے میں اکثر نوجوان عشق میں گرفتار ہیں، لیکن معشوق کے حصول کے لیے کوئی کوشش نہیں کرتے۔ وہ سچے عاشق کی طرح عشق میں خوشی خوشی جان دے دیتے ہیں، لیکن اپنی زندگی میں فرہاد کی طرح پہاڑ نہیں کاٹتے۔ اس مثنوی کے دونوں مرکزی کردار متوسط طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ میر کی عشقیہ مثنویوں میں عموماً دو ہی کردار ہوتے ہیں لیکن اس مثنوی میں ایک پرفریب اور مکار دایہ کا بھی کردار ہے جو ظاہر ہے نچلے طبقے سے تعلق رکھتی ہے۔ یہ دایہ اردو داستانوں کے روایتی کردار کٹنی جیسی نظر آتی ہے۔

اس مثنوی میں ایک عاشق مزاج نوجوان کا قصہ بیان کیا گیا ہے جو ایک حسینہ پر عاشق ہو جاتا ہے۔ جب لڑکی کے خاندان والوں کو اس بات کا علم ہوتا ہے تو وہ بدنامی کے ڈر سے باہم یہ مشورہ کرتے ہیں کہ لڑکے کو مار ڈالا جائے۔ لیکن لڑکے کی موت سے بھی لڑکی کی بدنامی کا خوف موجود رہتا ہے، اس لیے لڑکے پر ظلم و تشدد کر کے بستی سے دور بھگانے کی ترکیب سوچی جاتی ہے۔ بالآخر یہ طے ہوا کہ لڑکی پوشیدہ طریقے سے کسی دور دراز مقیم رشتے دار کے یہاں بھیج دی جائے۔ عاشق کو اس بات کی خبر ہو جاتی ہے تو وہ ساتھ ہو لیتا ہے۔ پھر ایک دایہ جو لڑکی کو ساتھ لے جا رہی ہوتی ہے، مکاری سے لڑکے کو دریا میں غرقاب کروا دیتی ہے۔ یہ صورتحال ایک زوال آمادہ جاگیر دارانہ تہذیب کی پیدا کردہ ہے، جہاں جاگیر دارانہ نظام کی معاشرتی پابندیوں اور سختیوں کے پیشِ نظر محبت کرنے والے جوڑوں کا انجام یہ ہوتا ہے کہ وہ جیتے جی نہیں مل سکتے۔ لیکن مرنے کے بعد ان کے مردہ جسم باہم پیوست نظر آتے ہیں، جنہیں جدا نہیں کیا جا سکتا۔ اس طرح ایک سیدھے سادے فطری عشقیہ قصے کا انجام اتنا غیر فطری نظر آتا ہے۔ ایسا اس معاشرے میں ہی ممکن ہے جہاں انسان بے بس اور بے کس ہو جائے، اس کی قوت عمل اور قوت فیصلہ ختم ہو جائے اور وہ تن بہ تقدیر ہو کر مفعول و مجہول ہو کر رہ جائے۔ نثار احمد فاروقی لکھتے ہیں:

"سماج نے اگر اپنی بندشوں کی وجہ سے عاشق کو محبوب سے زندگی میں نہیں ملنے دیا تو فطرت اس سے زیادہ پائیدار وصل کا سامان کر دیتی ہے یعنی دونوں مر جاتے ہیں اور مرنے کے بعد ایک دوسرے سے ایسے بغلگیر ہوتے ہیں کہ چھڑائے نہیں چھوٹتے۔" (تلاشِ میر، ص ۱۵۶)

10.6.6 مثنوی دریائے عشق کا فنی تجزیہ؛

میر عشقیہ مثنویوں کی تمہید میں عشق کی خوبیاں کرتے ہیں۔ اس کے بعد اصل قصے کا آغاز ہوتا ہے، جو بقول گیان چند جین 'تمہید کی شرح' ہوتی ہے۔ دریائے عشق میں بھی تمہید موضوع سخن کی مناسبت سے پیش کی گئی ہے۔ اس تمہید سے معلوم ہو جاتا ہے کہ مثنوی میں داستان عشق پیش کی جائے گی۔ مثنوی کی تمہید کا پہلا شعر جذبۂ عشق کا تعارف ہے:

عشق ہے تازہ کار تازہ خیال ہرجگہ اس کی اک نئی ہے چال

مثنوی دریائے عشق میں زبان و بیان اور جذبات نگاری پر زیادہ توجہ دی گئی ہے۔اس کے پلاٹ میں فوق فطری عناصر کے بغیر واردات عشق کا بیان ہے۔گیان چندجین کے مطابق ''میر کی مثنویوں میں معشوق کے انتقال کے بعد عاشق بھی جان دے دیتا ہے اور بعد میں عجب پر اسرار طریقے سے دونوں کی لاشوں کا وصال ہو جاتا ہے۔مثنوی کے تمام واردات فطری ہیں۔صرف خاتمے کو غیر فطری بنا دینا قصہ نویسی کی خامی ہے۔'' (اردو مثنوی شمالی ہند میں،ص۸۰)

10.6.6.1 کردار نگاری؛

مثنوی دریائے عشق میں تین کردار ہیں۔دو محبت کرنے والوں کے علاوہ ایک دایہ کا کردار ہے۔ان ہی تین کرداروں کے ذریعے قصہ بیان کیا گیا ہے۔اس مثنوی میں کردار نگاری جاندار اور فعال نہیں ہے۔عاشق نوجوان جو کسی حسین کی تلاش میں بے چین رہتا ہے وہ جذبۂ عشق سے اس قدر مغلوب اور مجبور ہو جاتا ہے کہ ایک دایہ کے غیرت دلانے پر دریا میں کود کر جان دے دیتا ہے۔اس کی حسین محبوبہ کا کردار بھی ایسا ہی ہے۔وہ اپنے عاشق کے ڈوب کر مر جانے پر خاموش رہتی ہے۔جب ایک عرصے بعد وہ اپنے گھر واپس ہوتی ہے تو دایہ سے صرف اتنا دریافت کرتی ہے کہ دریا میں کس مقام پر اس کے عاشق نے ڈوب کر جان دے دی۔دایہ جب اس مقام کی نشان دہی کرتی ہے تو وہ بھی اپنے عاشق کی طرح دریا میں کود کر جان دے دیتی ہے۔ان تینوں میں دایہ کا کردار تھوڑا فعال ہے۔وہ جب دیکھتی ہے کہ عاشق اس بات سے واقف ہو گیا ہے کہ لڑکی پوشیدہ طور پر کہیں دور لے جائی جا رہی ہے اور وہ اس کا تعاقب کر رہا ہے،تو وہ نوجوان کو کشتی پر ساتھ سوار کر لیتی ہے۔بیچ دریا میں نوجوان کو کود جانے کے لیے ورغلاتی ہے اور مکاری سے اپنے مقصد میں کامیاب ہو جاتی ہے۔

10.6.6.2 جذبات نگاری؛

مثنوی دریائے عشق کو عبدالباری آسی کے مرتبہ کلیات میر میں ''مثنویات جذباتِ عشق'' کے عنوان کے تحت شامل کیا ہے۔یہ عشقیہ مثنوی ہے جو المیہ پر ختم ہوتی ہے۔مثنوی کے قصے میں عشق و محبت کے جذبات کو بہت سادگی کے ساتھ فطری انداز میں پیش کیا گیا ہے۔قصے کا ہیرو جوان رعنا کا دل جذباتِ عشق سے لبریز اور سرشار رہتا ہے۔اس کے جذبات کو میر نے بہت پر اثر طور پر پیش کیا ہے۔حسن کی تلاش میں باغ میں نوجوان کی بے قراری،حسینہ کو ایک نظر دیکھ لینے کے بعد عشق کے ہر مرحلے پر اس کے اس کی جذبات نگاری اس طرح کی گئی ہے کہ اس کا عشق صادق ہونا ہر قاری تسلیم کر لیتا ہے۔اسے جذبات سے اس قدر مغلوب دکھایا گیا ہے کہ وہ اجنبی دایہ کے ایک اشارے پر محبوبہ کی معمولی خوشی کے لیے دریا میں بے خطر کود کر جان دے دیتا ہے۔وہ نوجوان اپنے جذباتی رویے میں میر کے جذبات کی نمائندگی کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس مثنوی میں میر کی جذبات نگاری کا فن کمال پر نظر آتا ہے۔یہ جذبات نگاری سچی اور فطری ہے کیونکہ اس عاشق کے پردے میں خود میر موجود ہیں۔گیان چندجین نے میر کی مثنویوں کی کل کائنات ''جذبات کی داستان سرائی'' کو بتایا ہے۔دریائے عشق میں جذبات کی شدت میر کی تمام مثنویوں سے زیادہ نظر آتی ہے۔

10.6.6.3 منظر نگاری؛

مثنوی دریائے عشق کے قصے میں منظر نگاری کی گنجائش نہیں کیونکہ یہ ایک سیدھا سادہ فطری قصہ ہے۔لیکن میر تقی میر نے مثنوی کے ہیرو جوانِ رعنا کے جذبات اور ذہنی کیفیات کے بیان کرنے میں منظر نگاری کو بطور پس منظر استعمال کیا ہے۔جب نوجوان دلی تمنا کے ہاتھوں بے تاب اور

بے قرار ہوتا ہے تو باغ کی سیر کو جاتا ہے۔ باغ میں اس نو جوان کی سیر کا منظر ملاحظہ کیجیے:

کسو گُل پاس وہ صنم ٹھہرا
کہیں سبزے میں ایک دم ٹھہرا
اک خیابان میں سے ہو نکلا
ایک سائے تلے سے رو نکلا

جب دایہ لڑکی اور عاشق کو کشتی کے ذریعہ دریا پار کر رہی تھی، اس وقت دریا کی تندی اور موجوں کی بلاخیزی کا منظر بہت پر اثر بیان ہوا ہے۔ اشعار ملاحظہ ہوں:

آب کیسا کہ بحر تھا ذخّار
تند و موّاج و تیرہ و تہہ دار
موج کا ہر کنایہ طوفاں پر
مارے چشمک حباب عماں پر
گزرِ موج جب نہ تب دیکھا
ساحل اس کا نہ خشک لب دیکھا

اس طرح میر نے منظر نگاری میں بھی فنکاری اور خلاّقی سے کام لیا ہے جس سے مثنوی کی تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے۔

10.6.6.4 زبان و بیان؛

مثنوی دریائے عشق میں زبان کی صفائی اور روانی اپنی مثال آپ ہے۔ اس مثنوی میں ایک سادہ اور فطری عشقیہ قصہ بیان کیا گیا ہے۔ قصے میں مافوق الفطرت عناصر موجود نہیں ہیں۔ اس لیے مثنوی کی دلچسپی کا سارا دارومدار زبان و بیان کے خوبصورت استعمال پر ہے۔

گیان چند جین نے کسی مثنوی کے مرتبے کا انحصار جذبات نگاری اور شستہ زبان کے استعمال کو بتایا ہے، مثنوی دریائے عشق ان دونوں معیار پر کھری اترتی ہے۔ شستہ زبان اور حسن بیان کے حامل متعدد اشعار اس مثنوی میں موجود ہیں جو پڑھتے ہی زبان پر رواں ہو جاتے ہیں اور قاری کے حافظے میں محفوظ ہو جاتے ہیں۔ دو مثالیں دیکھیے:

کہتے ہیں ڈوبتے اُچھلتے ہیں لیکن ایسے کوئی نکلتے ہیں
ڈوبے جو یوں کہیں وہ جا نکلے غرق دریائے عشق کیا نکلے

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ مثنوی دریائے عشق کے قصے میں کتنے کردار ہیں؟
2۔ مثنوی دریائے عشق میں کس تہذیب کی جھلک ملتی ہے؟
3۔ مثنوی دریائے عشق میں کن فنی پہلوؤں پر زیادہ توجہ دی گئی ہے؟

10.7 اکتسابی نتائج

اس اکائی کو پڑھنے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

☆ میر کا شمار شمالی ہند کے مشہور مثنوی نگاروں میں ہوتا ہے۔

☆ میر کی عشقیہ مثنویاں زیادہ مشہور ہیں جن میں دریائے عشق ان کی شاہکار مثنوی ہے۔

☆ میر کا عہد مغلیہ سلطنت کے زوال کا عہد ہے۔ اس عہد زوال میں معاشی بدحالی کے سبب میر دہلی چھوڑ کر لکھنؤ میں ملازم ہو گئے۔

☆ میر نے عشق کے جذبے کو ہمیشہ اہمیت دی، کیونکہ ان کے والد نے انہیں جذبۂ عشق کی عظمت کا سبق پڑھایا تھا۔

☆ جذبات کی بہترین مصوری اور بیان کی سادگی کے ساتھ ساتھ فنی التزام کی وجہ سے مثنوی دریائے عشق نہایت پر اثر ہے۔

10.8 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی	الفاظ	:	معنی
جانگداز	:	جان کو پگھلانے والا، دُکھ دینے والا	خمیازہ کش	:	خمیازہ کھینچنا، بدلہ
رعنا	:	خوبصورت نوجوان، ناز و انداز سے چلنے والا، حسین			
سرو بالا	:	سیدھے قد والا، بلند	لیل ونہار	:	رات اور دن، شب وروز
لالہ رخسار	:	سرخ چہرے والا، معشوق، دلبر	کسو	:	کسی
خیابان	:	باغ	مہ پارہ	:	چاند کا ٹکڑا، بہت خوبصورت
وضع	:	صورت، حلیہ، ظاہری حالت	طپیدن	:	بے قرار ہونا، تڑپنا
طرحدار	:	خوبصورت، بانکا، وضع دار، رنگیلا، خوش انداز	خوش اسلوب	:	اچھی طرز والا
پُرکار	:	دانا، ہوشیار، چالاک، اچھا	خواب وخور	:	نیند اور غذا
ناگہ	:	اچانک	کج ادائی	:	بے رخی
بے کلی	:	بے چینی	قصد	:	ارادہ
خلق	:	لوگ، انسان	حسرت	:	ارمان
شفقت	:	مہربانی	خونِ ناب	:	خالص خون، خون کا آنسو
خو	:	عادت، خصلت	نالۂ حزیں	:	غمگین آواز
رابطہ	:	لگاؤ	آتشیں	:	آتشی، آگ والا
افگار	:	زخمی	مضطرب	:	پریشان
کبھو	:	کبھی	غرفہ	:	کھڑکی، دریچہ
شکیبا	:	صبر کرنے والا	اندوہ	:	غم، دُکھ

10.9 نمونہ امتحانی سوالات

10.9.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ مثنوی دریائے عشق میں کتنے کردار ہیں؟

2۔ میر نے کتنی مثنویاں لکھیں؟

3۔ 'فیض میر' میں کتنی کہانیاں ہیں؟

4۔ مثنوی 'مورنامہ' کا موضوع کیا ہے؟

5۔ لکھنؤ میں میر کی سرپرستی کس نواب نے کی؟

10.9.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ مثنوی دریائے عشق کے شامل نصاب متن کا خلاصہ لکھیے۔

2۔ میر کے والد نے انہیں کیا نصیحت کی تھی؟

3۔ مثنوی دریائے عشق میں کردار نگاری پر مختصر نوٹ لکھیے۔

4۔ مثنوی دریائے عشق کی جذبات نگاری اور زبان و بیان پر روشنی ڈالیے۔

5۔ میر نے کن کن اصناف سخن میں طبع آزمائی کی؟ مختصر بیان کیجیے۔

9.7.3 طویل جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ میر تقی میر کے عہد اور زندگی کے حالات بیان کیجیے۔

2۔ میر تقی میر کی مثنوی نگاری کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کیجیے۔

3۔ مثنوی دریائے عشق کا قصہ اپنے الفاظ میں لکھیے۔

10.10 مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ کتابیں

	مصنف	کتاب
1۔	سرشاہ محمد سلیمان	انتخاب مثنویاتِ میر
2۔	نثار احمد فاروقی مرتب	میر کی آپ بیتی
3۔	جمیل جالبی	محمد تقی میر
4۔	نثار احمد فاروقی	تلاش میر
5۔	گیان چند جین	اردو مثنوی شمالی ہند میں

اکائی 11: قصیدے کافن

اکائی کے اجزا

11.0		تمہید
11.1		مقاصد
11.2		قصیدے کافن
11.3		قصیدے کے اجزائے ترکیبی
	11.3.1	تشبیب
	11.3.2	گریز
	11.3.3	مدح
	11.3.4	دعا
	11.3.5	خاتمہ
11.4		اکتسابی نتائج
11.5		کلیدی الفاظ
11.6		نمونۂ امتحانی سوالات
	11.6.1	معروضی جوابات کے حامل سوالات
	11.6.2	مختصر جوابات کے حامل سوالات
	11.6.3	طویل جوابات کے حامل سوالات
11.7		مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ کتابیں

11.0 تمہید

قصیدہ کو ام الاصناف کہا جاتا ہے۔اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ شعری اصناف کے سیاق میں قصیدے کی کیا اہمیت ہے۔قصیدہ ایک خاص اسلوب میں لکھا جاتا ہے۔اس اسلوب کو قصیدے کی شعریات کے نام سے بھی ہم جانتے ہیں۔اس سبق میں اسی پہلو کی طرف اشارے کیے گئے ہیں۔قصیدے کی شعریات کو نظر انداز کر دینے کی وجہ سے قصیدے کی قرأت اور قصیدے کا تجزیہ اپنے بنیادی سروکار سے ہٹ جاتا ہے۔قصیدے کی شعریات میں ایک بنیادی بات یہ ہے کہ قصیدے کا مقصد اپنی قادرالکلامی اور خیال بندی کا اظہار کرنا ہے۔یہی وجہ ہے کہ قصیدے کا اسلوب پر

شکوہ ہوجاتا ہے۔ پرشکوہ انداز کے لیے ایسے الفاظ کا انتخاب ضروری ہے جو اظہار کی سطح پر غیر معمولی معلوم ہو اور الفاظ کی کچھ اس طرح بندش کی جائے کہ ان الفاظ کے درمیان لفظی، صوتی اور معنوی رشتہ قائم ہو جائے۔ ان رشتوں کو رعایت اور مناسبت کا نام دیا گیا ہے۔

11.1 مقاصد

اس اکائی کو پڑھنے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ

☆ آپ قصیدے کے فن سے بخوبی واقف ہوسکیں۔
☆ قصیدے کے اجزائے ترکیبی کے ذریعہ اس کی صنفی شناخت کرسکیں۔
☆ قصیدہ کے تہذیبی پس منظر کو جان لیں۔
☆ آمد اور آورد کی شاعری میں امتیاز کرسکیں۔
☆ قصیدے کے موضوع پر اہم کتابیں پڑھ سکیں۔
☆ قصیدہ جیسی کلاسیکی صنف کی اہمیت جان سکیں۔
☆ قصیدہ کی عصری معنویت سے روشناس ہوسکیں۔
☆ قصیدہ کی قرأت کے دوران پیش آنے والے مسائل کو حل کرسکیں۔
☆ قصیدہ جیسی عظیم الشان صنف سخن سے داخلی رشتہ استوار کرسکیں۔

11.2 قصیدے کا فن

قصیدہ عربی لفظ قصد سے نکلا ہے۔ قصد ارادہ کو کہتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ قصیدہ کے ساتھ ہی قصد کو کیوں وابستہ کیا گیا۔ اس کا جواب یہ ہے کہ لفظ قصیدہ ہی ہمیں قصد کی طرف لے جاتا ہے۔ اصل میں سوال تو یہ قائم ہونا چاہیے کہ دیگر شعری اصناف میں قصد کا کتنا دخل ہے اور یہ قصیدہ کے قصد سے کتنا مختلف ہے۔ اگر بادشاہ اور مذہبی رہنما کے تعلق سے لکھی جانے والی شاعری کو قصیدہ کہا گیا تو اس کی کوئی فکری اور فنی بنیادیں ہوں گی۔ یہی بنیادیں اسے دیگر اصناف سے مختلف اور منفرد بھی ثابت کرتی ہیں۔ تعریف و توصیف کے عناصر یا حوالے دیگر شعری اصناف میں بھی تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ ان حوالوں کو پڑھ کر ہم یہ نہیں کہتے ہیں کہ ان کا رشتہ قصیدے کی صنف سے ہے۔ ہم دیگر شعری اصناف میں صنف قصیدہ کی بنیادی خوبیوں کو دیکھ کر یہ ضرور کہتے ہیں کہ ان میں قصیدے کا رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ گویا یہ قصیدہ تو نہیں لیکن قصیدے کے اسلوب سے قریب ہیں۔ سوال یہ ہے کہ قصیدہ کا قصد اسے اس قدر دیگر شعری اصناف سے الگ کرتا ہے۔ اس سوال سے یہ سوال بھی وابستہ ہے کہ کیا قصیدے میں آمد کی وہ صورت نہیں ہوتی جو شاعری کو ایک خاص شعری اظہار کا نمونہ بنا دیتی ہے۔ اس اظہار کو ہم روانی، کیفیت اور بھی دیگر ناموں سے پکارتے ہیں۔ آمد کے مقابلے میں آورد کا لفظ اسی جانب اشارہ کرتا ہے۔ آمد اور آورد کی منطق کو شاعری میں ایک حد تک ہی عملی طور پر ثابت کیا جاسکتا ہے۔ کہاں آمد کا سفر شروع ہوتا ہے اور کہاں سے آورد اپنے سفر کا آغاز کرتا ہے، اس عمل کو سائنٹفک طریقے سے سمجھنا مشکل ہے۔ البتہ شعری اظہار سے آمد اور آورد کی صورت سمجھی جاسکتی ہے۔ قصیدہ کے ساتھ آمد کا لفظ شاید ہی کسی نے استعمال کیا ہوگا۔ قصد کا لفظ شاعری کے ایک ایسے تصور کو ذہن میں ابھارتا ہے جس میں صناعی کا اہم کردار ہے اور یہ تیاری اور صناعی حیات اور کائنات کے مظاہر سے گہرا تعلق رکھتی ہے۔ مظاہر سے مراد خارجی اشیا ہیں جنہیں ہم دیکھتے ہیں مگر ان میں

مبالغے کے عناصر دکھائی نہیں دیتے۔ قصیدہ گو ان اشیا کے اظہار میں تجرید سے کام لیتا ہے۔ اسی تجرید سے اردو تنقید ایک معروف اصطلاح خیال بندی کا تاثر پیش کرتی ہے۔ خیال بندی اشیا سے کہیں زیادہ اشیا کے تصور سے تعلق رکھتی ہے۔ طالب علم کے طور پر ہمیں یہ سمجھنا چاہیے کہ خیال بندی چاہے خیال کی جس بلندی پر فائز ہو جائے اشیا کی حقیقت سے اس کا رشتہ کبھی منقطع نہیں ہو سکتا۔ اردو کی کلاسیکی شاعری میں خیال بندی ایک اسلوب ایک اظہار کا نام ہے۔ عموماً یہ سمجھا جاتا ہے کہ خیال بندی شدت احساس سے خالی ہوتی ہے۔

قصیدہ بادشاہ یا مذہبی رہنما کی تعریف میں لکھا جاتا ہے۔ عموماً جو تعریفی کلمات بادشاہ یا مذہبی پیشوا کے لیے لکھے جاتے ہیں ان میں عمومیت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس صورت میں قصیدہ نگار کی کوشش ہوتی ہے کہ ممدوح کے تعلق سے کوئی ایسی بات پیدا کی جائے جس سے فکر کی سطح پر انفرادیت پیدا ہو۔ جس زمانے میں قصیدہ ایک صنف کے طور پر مستحکم ہوا تمام اہم شعرا اپنے طور پر قصیدہ کو فکری اور لسانی سطح پر بلند کرنے کی کوشش کر رہے تھے۔ ناقدین نے یہ بھی لکھا ہے کہ قصیدہ کے لیے ایک خاص ذہن کا ہونا ضروری ہے۔ ہر شاعر قصیدہ کے رنگ کو اختیار نہیں کر سکتا۔ اگر وہ قصیدہ کہے گا بھی تو اس میں شکوہ پیدا نہیں ہوگا۔ گویا قصیدہ قادرالکلامی کے ساتھ ایک مخصوص تخلیقی اور تخیلاتی ذہن کا متقاضی ہے۔ قصیدہ طبیعت میں ایک خاص قسم کی تیزی اور طراری چاہتا ہے۔ قصیدہ کا شکوہ ہی اسے اظہار کی سطح پر مشکل بھی بناتا ہے اور خیال بند بھی۔ قصیدے کی شعریات پر شکوہ اظہار ہی سے پہچانی جاتی ہے۔ طبیعت میں اگر وفور ہے تو اس کا اثر شعری اظہار پر بھی ہوتا ہے۔ آخر کوئی سبب تو ہے کہ سودا کے قصیدے کا آہنگ سودا کو دوسرے قصیدہ نگاروں سے مختلف ثابت کرتا ہے۔

یہاں اس جانب بھی اشارہ کرنا ضروری ہے کہ قصیدہ کو ام الاصناف کہا جاتا ہے۔ یعنی قصیدہ تمام اصناف کی ماں ہے۔ دیگر اصناف اسی قصیدہ سے وجود میں آئی ہیں۔ غزل بھی قصیدہ سے نکلی ہے۔ غزل قصیدہ کی ہیئت ہی میں کہی جاتی ہے۔ قصیدہ کا ہر شعر فکری لحاظ سے مکمل تو نہیں ہوتا مگر قصیدہ کے بہت سے اشعار اور مصرعے غزل کے اشعار کی طرح مقبول ہوئے۔ گویا قصیدے کے اشعار میں وہ جامعیت بھی ہے جو غزل کے اشعار کی خوبی ہے۔ قصیدہ کسی بھی بحر میں لکھا جا سکتا ہے مگر اس شرط کے ساتھ کہ اس کا ہر شعر ایک ہی قافیہ اور ردیف میں ہو۔ یہ ایک طرح کی پابندی ہے جو قصیدہ نگار کی تخلیقیت کا امتحان لیتی ہے۔ بحر کا انتخاب بھی قصیدہ نگار کی طبیعت کو ظاہر کرتا ہے۔ بحر اپنے ساتھ زبان کو بھی لاتی ہے اور زبان بحر کے نظام میں ڈھلتی جاتی ہے۔ بحر اور زبان کا رشتہ دوئی کا نہیں ہوتا۔ قصیدہ کا تعلق ایک شخصیت سے ہوتا ہے اور ایک قصیدہ مجموعی طور پر اسی شخصیت کے اردگرد اپنا فکری اور لسانی نظام قائم کرتا ہے۔ کسی بادشاہ یا مذہبی پیشوا کے سلسلے میں قصیدہ نگار کا ذہن کتنی دور تک سفر کرتا ہے اس کا رشتہ قصیدہ نگار ہی کے ذہن سے ہے۔ بادشاہ کی بادشاہت تو سب کے لے یکساں ہوتی ہے۔ بادشاہ کا عدل، مساوات، دریا دلی اور دیگر خوبیاں یکساں طور پر سب کو متاثر کرتی ہیں۔ قصیدہ نگار ان یکساں خوبیوں کے اظہار میں مبالغے سے کام لیتا ہے۔ مبالغے کے لیے زبان کا بھی پر شکوہ ہونا ضروری ہے۔ اظہار کی سطح پر یہ معلوم ہو کہ ممدوح کتنا طاقتور ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مبالغہ حقیقت ہی کا زائیدہ ہے، لیکن لسانی اظہار قاری کو مبالغے کے تئیں مایوس نہیں کرتا۔ قصیدے کی شعریات کا بنیادی سبق یہ ہے کہ قصیدہ کی بنیاد ہی مبالغہ پر ہے۔ مبالغہ ایک خاص زبان واسلوب کا تقاضہ کرتا ہے۔ مبالغہ یوں تو ادبی اظہار کی ایک بڑی خوبی ہے، لیکن مبالغہ بھی ایک طرح کا نہیں ہوتا۔ قصیدے کی اجزائے ترکیبی پر اگر نگاہ ڈالی جائے تو یہ حقیقت بھی نظر میں واضح ہو جائے گی کہ قصیدہ کو ایک فن پارہ کے طور پر برتنا آسان نہیں ہے۔ قصیدے کے یہ مختلف حصے ایک معنی میں تکنیکی عناصر بھی ہیں۔ کوئی بھی شاعر ان اجزائے ترکیبی کو نظر انداز کر کے قصیدہ نہیں کہہ سکتا۔ قصیدہ کے لفظ سے ہی ذہن میں کسی بادشاہ یا مذہبی پیشوا کا تصور ابھرتا ہے اور ساتھ ہی اس کے اجزائے ترکیبی کی

طرف ذہن منتقل ہو جاتا ہے۔

موضوع کے اعتبار سے قصیدے کی تقسیم کی جاتی ہے۔ بنیادی طور پر قصیدوں کے دو موضوعات متعین ہیں۔ اول مدح اور دوم ہجو۔ بیشتر قصیدہ نگاروں نے انہی دو موضوعات کے تحت قصیدے کہے ہیں۔ مدحیہ قصیدہ وہ ہے جس میں کسی شخص کی مدح کی جاتی ہے۔ ہجویہ قصیدہ وہ ہے جس میں کسی کا ہجو لکھا جاتا ہے یا زمانے کی خرابی کا ذکر کیا جاتا ہے۔ سودا نے اپنے ایک قصیدے میں زمانے کی مصیبتوں کا ذکر کیا ہے۔ ہم سودا کے اس قصیدے کو قصیدہ تضحیک روزگار کے نام سے جانتے ہیں۔ ان دو اقسام کے علاوہ وعظیہ اور بیانیہ قصیدے بھی پائے جاتے ہیں۔ اس طرح موضوع کے اعتبار سے قصیدے کی چار قسمیں ہو جاتی ہیں۔ وعظیہ قصیدہ میں پند و نصیحت کے مضامین باندھے جاتے ہیں۔ اور بیانیہ قصیدہ میں قصیدہ نگار ان تین مضامین کے علاوہ زندگی کے مختلف مضامین باندھتا ہے۔ یعنی بیانیہ قصیدہ موضوع کے اعتبار سے آزاد ہوتا ہے۔

12.3 قصیدے کے اجزائے ترکیبی

قصیدے کے اجزائے ترکیبی درجہ ذیل ہیں۔

(1) تشبیب (2) گریز (3) مدح (4) دعا (5) خاتمہ

12.3.1 تشبیب؛

قصیدے میں کئی مطلع ہوتے ہیں۔ مطلعوں کا زیادہ ہونا قادرالکلامی کی علامت ہے۔ مگر اسے کلیہ نہیں قرار دیا جا سکتا۔ سودا نے ایک ہی قصیدے میں کئی مطلعے کہے ہیں اور ہر مطلع اس قدر رز ور دار اور تخلیقی وفور کا پتہ دیتا ہے کہ اس کی مثال ڈھونڈ نا مشکل ہے۔ سودا اور ذوق قصیدے کے اہم ترین شعرا ہیں اور آج تک ان ہی دو قصیدہ نگاروں کے حوالے سے اردو کی قصیدہ نگاری پہچانی جاتی ہے۔ مگر سچ یہ ہے کہ اٹھارہویں اور انیسویں صدی میں بعض دیگر شعرا نے بھی اپنی قصیدہ نگاری کے ذریعہ اس صنف کو ثروت مند بنانے کی کوشش کی ہے۔

تشبیب قصیدے کے ابتدائی حصے کو کہتے ہیں۔ تشبیب کے اشعار پر ہی پورے قصیدے کی کامیابی کا دارومدار ہے۔ تشبیب کے اشعار اگر کمزور ہوں گے تو قصیدہ بھی فکری اور لسانی اعتبار سے کمزور اور مجہول ہو جائے گا۔ لہذا قصیدہ نگار تشبیب کے اشعار پر بڑی توجہ صرف کرتا ہے۔ عموماً اس حصے میں شاعر موسم کا ذکر کرتا ہے۔ موسم کا ذکر قصیدے میں ایک غالب رجحان کی حیثیت رکھتا ہے۔ ایک معنی میں موسم گل و گلشن بھی ہے۔ اس طرح کی تشابیب کو ہم بہاریہ تشبیب کہتے ہیں وہ گل و گلشن سے متعلق ہے۔ سوال یہ ہے کہ قصیدہ نگاروں کو تشبیب کے اشعار میں موسم اور گل و گلشن کے ذکر کی ضرورت کیوں پیش آئی۔ اس سوال کا جواب یہ ہے کہ گل و گلشن کے ذکر سے اس تصور کائنات کا اظہار ہوتا ہے جس میں مذہب کا اہم کردار ہے۔ تصور کائنات سے انسانی معاشرے کے عقیدے کا اظہار ہوتا ہے۔ قصیدہ نگار تشبیب کے اظہار میں گل و گلشن کو کچھ اس نظر سے دیکھتا ہے کہ اس کا عقیدہ بھی سامنے آ جاتا ہے۔ مظاہر کائنات میں جو حسن ہے، اس کا اصل منبع کیا ہے اور جن کیفیات اور حادثات سے معاشرہ گزرتا ہے وہ تقدیر کی وجہ سے ہے۔ قصیدہ چاہے بادشاہ کا لکھا جائے یا مذہبی پیشوا کا تصور کائنات سے گریز ممکن نہیں۔ تصور کائنات بیانیہ صنف میں تھوڑی تفصیل کی وجہ سے زیادہ اثر انداز ہوتا ہے۔ دیگر اصناف میں بھی تصور کائنات کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ تشبیب قصیدہ کا مقصود نہیں ہے۔ بلکہ یہ تو وسیلہ ہے مدعا تک پہنچنے کا۔ تشبیب کے اشعار کو پڑھ کر یہ محسوس نہیں ہوتا کہ قصیدہ نگار کسی کی مدح کرنے والا ہے۔ اگر تشبیب کے اشعار ہی کی قرأت کی جائے تو اس حصے کو قصیدے کا لازمی حصہ بھی نہیں سمجھا جا سکتا۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ تشبیب کے ساتھ ہی شاعر کو گریز اختیار کر کے مدح کی طرف آنا ہوتا ہے۔ یہ گریز جس

قدر خوبصورت اور فطری ہوگا قصیدہ اسی قدر فنی اعتبار سے کامیاب ہوگا۔تشبیب قاری کو ذہنی طور پر اتنا ثروت مند بنا دیتی ہے کہ اس کے بعد کسی اور شئے کی ضرورت نہیں رہتی۔لیکن قصیدہ نگار فکری اور لسانی ثروت مندی کی قیمت اس طرح ادا نہیں کر سکتا کہ مدح کے حصے سے دلچسپی ختم ہو جائے۔کامیاب قصیدہ نگار تشبیب سے گریز اختیار کرتے ہوئے مدح کا پہلو نکالتا ہے۔یہ پہلو دراصل مضمون ہے جو قاری کو خوشگوار حیرت میں ڈال دیتا ہے۔اسے فنی چابک دستی بھی کہا جا سکتا ہے۔گریز ایک ایسا مشکل مرحلہ ہے کہ اس سے سہولت کے ساتھ گزرنا بہت مشکل ہے۔سہولت سے مراد فطری حسن اور خوشگوار حیرت ہے۔بعض اوقات زیادہ فنی چالاکی بھی گریز کے عمل کو خراب کر دیتی ہے۔

تشبیب دراصل مضامین کا ایک سلسلہ ہے۔گو کہ ایک ہی مضمون کے مختلف پہلو ہوتے ہیں لیکن شاعر انہیں کچھ اس طرح پیش کرتا ہے کہ مضامین کا ایک سلسلہ سا معلوم ہوتا ہے۔مثال کے طور پر سودا نے حضرت علی کی شان میں جو قصیدہ کہا ہے اس کی تشبیب بہاریہ ہے۔پوری تشبیب میں موسم بہار کا ذکر آیا ہے۔اس تشبیب کا ہر شعر ایک الگ مضمون کا حامل کہا جائے گا لیکن بنیادی طور پر ہم اسے بہاریہ تشبیب کہتے ہیں۔

سجدۂ شکر میں ہے شاخ ثمر دار ہر ایک
دیکھ کر باغ جہاں میں کرم عزو جل
قوت نامیہ لیتی ہے نباتات کا عرض
ڈال سے پات تلک پھول سے لے کر تا پھل
واسطے خلعت نو روز کے ہر باغ کے بیچ
آبجو قطع لگی کرنے روش پر مخمل
بخشتی ہے گلِ نو رستہ کی رنگ آمیزی
پوشش چھینٹ قلمکار بہر دشت و جبل
عکس گلبن یہ زمیں پر ہے کہ جس کے آگے
کارنقاشی مانی ہے دوم وہ اول
تاربارش میں پروتے ہیں گہر ہائے تگرگ
ہار پہنانے کو اشجار کے ہر سو بادل

اس تشبیب میں مضمون کوئی بھی ہو،اس کا اصل محور موسم بہار ہے۔تمام مضامین موسم بہار کی تاثیر سے پر ہیں۔شاعر فکر و خیال کی سطح پر جتنا بھی بلند ہو جائے اسے بالآخر مدح کی طرف آ کر تشبیب کے فکری پہلوؤں کو ممدوح سے وابستہ کر دینا ہے۔یہ عمل بظاہر بہت آسان معلوم ہوتا ہے مگر عملی سطح پر دشوار ہے۔شاعر کی تخلیقی قوت اور ذہنی طراری بہت کام آتی ہے۔یہاں اس بات کا اشارہ ضروری ہے کہ قصیدے میں تخلیقی قوت کا ایک خاص مفہوم ہے اور یہ تخلیقی قوت شاعری کے دیگر اسالیب سے مختلف ہے۔تخلیقی قوت وہ بھی ہے جسے ہم شعری اظہار کا دھیما پن کہتے ہیں اور ایک خود کلامی کی فضا قائم ہو جاتی ہے۔قصیدہ نگار اگر تشبیب کے مضامین کو بادشاہ یا مذہبی پیشوا کی شخصیت سے وابستہ کر دیتا ہے تو اس میں صرف عقیدت کام نہیں آتی۔اردو قصیدوں میں بہاریہ تشبیب کی ایک خاص اہمیت ہے لیکن قصیدہ نگاروں نے عاشقانہ،حکیمانہ،فلسفیانہ اور عالمانہ مضامین بھی تشبیب میں باندھے

ہیں۔مثال کے طور پر سودا نے اپنے ایک قصیدے کی تشبیب میں عاشقانہ مضامین باندھے ہیں۔سودا کا یہ قصیدہ حضرت فاطمۃ الزہرہ کی شان میں ہے۔

مکھڑے سے اپنے زلف کے پردے کو تو ہٹا
ابر سیہ میں مہر درخشاں کو مت چھپا
دیکھا ہے جب سے منہ کا ترے نور اے صنم
خورشید رہ گیاہے خجالت سے سر چھپا
آنکھوں نے تیری خانہ نرگس کیا خراب
خالِ سیہ کے رشک سے لالے کا دل جلا
ابرو کو تیرے دیکھ چھپا ابر میں ہلال
صورت کو تیری دیکھ گھٹا بدر دل ربا
اے سرو قد چمن میں کیا تونے جب خرام
شرمندگی سے خاک میں شمشاد گر پڑا
غنچہ نے دیکھ تیرا دہن، دست شاخ گل
حیرت سے لے کے اپنے زنخداں تلے رکھا
عارض کو دیکھ گل نے کیا چاک پیرہن
چہرے کو تیرے دیکھ مہ ابر میں چھپا
لپٹے ہے زلف ہاتھ کو تیرے میں کیا کہوں
ناگن لپٹ رہی ہے عجب شاخ گل سے آ
قمری نے یوں کہا ترے کاکل کو دیکھ کر
واللہ آج سرو سے لپٹا ہے اژدہا

مرزا محمد رفیع سودا نے اس قصیدے میں حضرت فاطمہ الزہرا کی مدح کی ہے۔حضرت فاطمہ الزہرا کے اس قصیدے میں عاشقانہ تشبیب بہت خوبصورت ہوگئی ہے۔چونکہ یہ قصیدہ حضرت فاطمہ الزہرا کی شان میں ہے کہا گیا ہے،اس لیے بعض ناقدین کو یہ شکایت ہے کہ سودا نے تشبیب کے حصے میں حفظ مراتب کا خیال نہیں رکھا۔یعنی اس قصیدہ کی تشبیب میں معشوق کے حسن کا بیان مناسب نہیں تھا۔حضرت فاطمہ الزہرا خاتون تھیں شاید اس رعایت سے سودا نے معشوق کے حسن کی تعریف تشبیب میں بیان کی ہے۔اس پوری تشبیب میں معشوق کا حسن اور اس کے سراپے کی امیجری بہت دلچسپ ہے۔سودا نے ایک تشبیب میں اردو غزل کے معشوق کی مکمل تصویر کشی کی ہے۔معشوق کے مکھڑے،اس کے چہرے،چہرے کی چمک اور روشنی کو مہر تاباں سے مماثل قرار دیا ہے۔معشوق کی زلف کی تشبیہ ابر سیہ سے،آنکھوں کی مثال نرگس سے،خال سیہ کی مثال لالہ سے،ابرو کی مثال ہلال سے

،اس کی قد وقامت کی مثال سرو وشمشاد سے اور عارض کی مثال گل کی نرمی سے، زلف کی مثال ہاتھ میں لپٹی ہوئی ناگن سے، کاکل کی مثال سرو سے لپٹے ہوئے اژدہے سے دی ہے۔ اس طرح معشوق کے حسن کی تصویر مکمل ہو جاتی ہے۔ سودا نے اس عاشقانہ تشبیب میں اگرچہ مبالغہ سے کام لیا ہے، لیکن اس مبالغہ کے بغیر معشوق کے حسن کی تصویر مکمل نہیں ہوسکتی۔ اگر بات حفظ مراتب کی ہے تو اس صورت میں ناقدین کو محسن کاکوروی سے بھی شکایت ہونی چاہیے تھی۔ انہوں نے نبی کریم کی شان میں قصیدہ کہا ہے، لیکن اس کی تشبیب ہندو مذہب کی ترجمانی کرتی ہے۔ محسن کاکوروی کی تشبیب کے چند اشعار دیکھیے۔

سمت کاشی سے چلا جانب متھرا بادل
برق کے کاندھے پہ لاتی ہے صبا گنگا جل
گھر میں اشنان کریں سرو قدان گوکل
جاکے جمناپہ نہانہ بھی ہے اک طول امل
خبر اڑتی ہوئی آئی ہے مہابن میں ابھی
کہ چلے آتے ہیں تیرتھ کو ہوا پر بادل
کالے کوسوں نظر آتی ہیں گھٹائیں کالی
ہند کیا ساری خدائی میں بتوں کا ہے عمل
جانب قبلہ ہوئی یورشِ ابر سیاہ
کہیں پھر کعبہ میں قبضہ نہ کریں لات وہبل
دیکھئے ہوگا سری کرشن کا کیوں کر درشن
سینۂ تنگ میں دل گوپیوں کا ہے بیکل
راکھیاں لے کے سلونوں کی برہمن نکلیں
تاربارش کا تو ٹوٹے کوئی ساعت کوئی پل
ڈوبنے جاتے ہیں گنگا میں بنارس والے
نوجوانوں کا سنیچر ہے یہ بڑھوا منگل

اس پوری تشبیب میں ہندو تہذیب وتاریخ کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ہندو مذہب، کردار اور دیو مالائی عناصر کا زور تشبیب کے حسن کی بنیاد بنا ہے۔ نبی کریم کی ذات خدا کی وحدانیت کا اظہار تھی۔ اس صورت میں ایسی تشبیب سے شکایت ہونا لازمی بات تھی، لیکن محسن کاکوروی کی یہ تشبیب اردو ناقدین کی دلچسپی کا سبب ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ قصیدے کی تشبیب ممدوح کی ذات اور شخصیت سے ایک گہرا تعلق رکھتی ہے۔ ممدوح اور تشبیب کے موضوع کا تعلق جس قدر انوکھا، برجستہ اور دلچسپ ہوگا قاری کو تشبیب میں اسی قدر دلچسپی پیدا ہوگی۔ جس طرح کفر تاریکی اور سیاہی ہے اسی طرح ایمان روشنی اور نور ہے۔ روشنی کا وجود تاریکی کے وجود سے مستحکم ہوتا ہے۔ تاریکی کو سمجھے بغیر روشنی کو نہیں سمجھا جاسکتا۔ اسی طرح سیرت فاطمہ

الزہرا شرم وحیا اور پاکیزگی کا استعارہ ہے۔ شرم وحیا اور پاکیزہ سیرت کو عاشقانہ اور اخلاقی بے راہ روی کے بغیر نہیں سمجھا جا سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ سودا نے حضرت فاطمہ الزہرا کی شان میں کہے گئے قصیدے کی تشبیب عاشقانہ بیان کی ہے۔

جمیل جالبی نے سودا کے قصیدوں کی تشبیب کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ ان میں بہاریہ تشبیب، عاشقانہ تشبیب اور اخلاقی وحکیمانہ تشبیب شامل ہیں۔ تشبیب کا پہلا شعر قصیدے کا پہلا مطلع ہوتا ہے۔ قصیدے کا مطلع جس قدر برجستہ اور دلچسپ ہوگا، قاری پر قصیدے کی گرفت اسی قدر مضبوط ہوگی سودا نے قصیدہ 'در مدح نواب وزیرالمما لک نظام الملک بہادر غازی الدین خاں' کی تشبیب میں خوشی اور حرص کے درمیان ایک مکالمہ بھی قائم کیا ہے۔ اس مکالمہ کا مطلع اس قدر خوبصورت ہے کہ اس کی قرأت کے ساتھ ہی قاری پورے قصیدے کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے۔

فجر ہوتے جو گئی آج میری آنکھ جھپک
دی وہیں آ کے خوشی نے در دل پر دستک
پوچھا میں کون ہے بولی کہ وہ میں ہوں غافل
نہ لگے شوق میں جس کے کبھو شائق کی پلک
ہے خوشی نام مراہوں میں عزیز دلہا
زندگانی کی حلاوت ہے جہاں میں مجھ تک

اس طور سے خوشی اور حرص کا مکالمہ کسی اور قصیدے میں نہیں ہے۔ سودا نے مطلع کے شعر میں ہی خوشی کا ذکر کیا ہے۔ خواب میں یوں بھی انسان کی دلچسپی ہوا کرتی ہے۔ خواب کا دیکھنا یا کسی دوسرے شخص کا خواب سننا انسانی زندگی کا ایک خوبصورت تجربہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سودا نے اس مکالمے کو خواب میں پیش کیا ہے۔ پھر خوشی اور حرص کا مکالمہ حقیقت میں پیش نہیں کیا جا سکتا۔ اسی طرح سودا کے نعتیہ قصیدے کا مطلع بھی برجستگی کی اعلیٰ ترین مثال ہے۔

ہوا جب کفر ثابت ہے وہ تمغائے مسلمانی
نہ ٹوٹی شیخ سے زنارِ تسبیحِ سلیمانی

سودا کے اس مطلع میں ایسا شکوہ اور بلند آہنگی نظر آتی ہے جو سودا کے کسی اور مطلع میں نہیں ہے۔ یہاں بھی سودا نے کفر اور اسلام کی رعایت سے مضمون میں حسن پیدا کیا ہے۔ اس مطلع کا ہر لفظ مطلع کے شکوہ اور بلند آہنگی میں اہم رول ادا کرتا ہے۔ ہوا، جب، ہے، وہ جیسے الفاظ بہت معمولی ہیں، لیکن آپ دیکھیں کہ کس طرح ایک معمولی لفظ شعر کی ترتیب میں آ کر مستحکم ہو جاتا ہے۔ شعر ان معمولی الفاظ کا سہارا پا کر کس قدر پر شکوہ اور بلند آہنگ ہو جاتا ہے۔ سودا کو برجستہ مطلع کہنے پر قدرت حاصل تھی۔ سودا نے جس طرح کے پر شکوہ اور بلند آہنگ مطلع کہے ہیں ان کی مثال اردو قصیدے میں مشکل سے ہی ملتی ہے۔ حضرت علی کی منقبت میں کہا گیا سودا کا مطلع بھی پر شکوہ انداز بیان اور بلند آہنگی کی مثال ہے۔

اٹھ گیا بہمن ودے کا چمنستاں سے عمل
تیغ اردی نے کیا ملک خزاں مستاصل

سودا نے فارسی قصیدہ گو انوری کی زمین میں یہ قصیدہ کہا ہے۔ سودا کا یہ قصیدہ بہت طویل ہے۔ اسے ہم لامیہ قصیدہ بھی کہتے ہیں۔ اس کی وجہ

یہ ہے کہ اس قصیدے کے تمام اشعار کا آخری حرف لام ہے۔قصیدے کے اشعار کے آخری حرف سے بھی قصیدے کی شناخت کی جاتی ہے، مثلاً لامیہ قصیدہ، میمیہ قصیدہ وغیرہ۔

12.3.2 گریز؛

گریز کے لغوی معنی بھاگنے اور راہ فرار اختیار کرنے کے ہیں۔قصیدہ نگار گریز میں تشبیب سے مدح کی طرف آتا ہے۔تشبیب سے مدح کی طرف آنے کا عمل آسان نہیں ہے۔قصیدہ نگار کی فنی ہنرمندی اس عمل میں حسن پیدا کرتی ہے۔گریز کا عمل جس قدر فطری ہوگا گریز اسی قدر کامیاب تصور کیا جائے گا۔تشبیب کے مضامین مدح کے مضامین سے بہت علاحدہ ہوتے ہیں۔اگر قصیدہ نگار اچانک تشبیب سے مدح کی طرف آجائے تو اس صورت میں مدح کے مضامین زبردستی ٹانکے ہوئے معلوم ہونگے۔قصیدہ نگار گریز میں ایک ایسا مضمون باندھتا ہے کہ قاری کو اس بات کا احساس نہیں ہو پاتا کہ وہ مدح کے دائرے میں آچکا ہے۔گریز کی بے ساختگی مدح کو قاری کے ذہن پر گراں نہیں ہونے دیتی ہے۔واقعہ یہ ہے کہ گریز ایک پل ہے جو تشبیب کو مدح سے جوڑ دیتا ہے۔جب بھی دو چیزوں کو ملایا جائے گا تو اس میں جوڑ کا نشان ضرور ہوگا۔ہنرمندی یہ ہے کہ اس جوڑ کے نشان کو چھپا دیا جائے۔گریز بھی تشبیب اور مدح کے جوڑ کو چھپانے کا عمل ہے۔قصیدہ نگار گریز کا شعر باندھنے کے لیے بہت مشقت کرتا ہے۔گریز قصیدے کے لیے ریڑھ کی ہڈی ہے۔اسی لیے قصیدے کی تمام تر خوبصورتی کا مدار گریز پہ ہے۔قاری آسانی کے ساتھ گریز کا شعر تلاش نہیں کر پاتا۔وہ تشبیب کے آخری اشعار اور مدح کے شروع کے اشعار کی طرف بار بار دیکھتا ہے۔قاری کے اسی عمل میں گریز کی کامیابی کا راز پوشیدہ ہے۔اگر گریز کا شعر تشبیب اور مدح کے درمیان ٹانکا ہوا معلوم ہو تو اسے دوسرے قصیدوں کے گریز کے مقابلے میں کمزور شمار کیا جائے گا۔محسن کاکوروی نے اپنے نعتیہ قصیدہ میں فنی چابکدستی کے ساتھ گریز کا شعر کہا ہے۔

گرتے پڑتے ہوئے مستانہ کہاں رکھا پاؤں
کہ تصور بھی جہاں جا نہ سکے سر کے بل
یعنی اس نور کے میدان میں پہنچا کہ جہاں
خرمن برق تجلی کا لقب ہے بادل
تار باران مسلسل ہے ملائک کا ورود
پے تسبیح خداوند جہاں عزوجل
کہیں طوبیٰ، کہیں کوثر، کہیں فردوس بریں
کہیں بہتی ہوئی نہر لبن و نہر عسل
کہیں جبریل حکومت پہ کہیں اسرافیل
کہیں رضواں کا کہیں ساقی کوثر کا عمل

محسن کاکوروی نے اس گریز میں بہت برجستگی سے کام لیا ہے۔گریز کا شعر پڑھ کر قاری کا ذہن خود بخود آگے کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔دوسرے شعر میں دیکھئے محسن کاکوروی نے لفظ 'یعنی' کے ذریعہ پہلے شعر کی تفسیر وتشریح شروع کی ہے۔دوسرے شعر میں نور کا لفظ آیا ہے۔نور

کا لفظ نبی کریم کی مدح کی طرف لے آتا ہے۔ اس طور سے دوسرا شعر گریز کی تفسیر بھی ہے اور مدح کے لیے ماحول بھی ساز گار کر رہا ہے۔ آخری شعر میں ساقی کوثر کا لفظ نبی کریم ہیں۔ یہاں بھی قاری پوری طرح مدح کے دائرے میں نہیں آتا۔ قاری جیسے ہی 'گل خوش رنگ رسول مدنی عربی' کا مصرع پڑھتا ہے، وہ پوری طرح مدح میں داخل ہو چکا ہوتا ہے۔

12.3.3 مدح؛

مدح میں شاعر کو مضامین کی ندرت کا خیال رکھنا پڑتا ہے۔ ایک معنی میں یہ مبالغہ کا عمل بھی ہے۔ عام طور پر مدح کے اشعار کو ہی سامنے رکھ کر قصیدے کی صنف کو تختۂ مشق بنایا گیا۔ وہ اس طرح کہ شاعر نے تعریف میں تمام تر حقیقی امکانات کو نظر انداز کر دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نقادوں نے بھی مدح کے اشعار کو مبالغہ اور بے جا تعریف کا نام دے کر اس کے فنی پہلوؤں سے چشم پوشی کی۔ یہ ضرور ہے کہ کسی مذہبی شخصیت کی تعریف میں جو تعریفی کلمات ادا کیے جاتے ہیں ان پر عموماً سب کا اتفاق ہو جاتا ہے۔ اس سلسلے میں حضرت علی کی شان میں لکھے گئے قصیدے کو بطور خاص پیش کیا جا سکتا ہے۔ قصیدے کے مدحیہ اشعار میں جہاں مذہبی عقیدت شامل وہاں ایک خاص طرح کی کیفیت بھی پیدا ہو گئی ہے۔

شیر یزداں، شہ مرداں، علیِ عالی قدر
وصی ختم رُسل، اور امام اول
خاک نعلین کی جس کے، مدد طالع سے
پہنچے اس شخص کو، جو شخص ہو اعمائے ازل
علم تیرا نہیں کچھ علم خدا سے باہر
ہے عمل بھی وہی تیرا جو خدا کا ہے عمل
وصف تجھ تیغ دو سر کا میں کروں کیا شہ دیں
دل مجنوں کی جو میداں میں کرے ہے صیقل
اس کے قبضہ میں جو ہو دست مبارک تیرا
نہ رہیں دین محمد کے سوا اور ملل
ہیبت عدل یہ تیری ہے کہ ہر دشت میں شیر
واسطے درد سر آہو کے گھسے ہے صندل

سودا نے حضرت علی کی شان میں جیسی مدح کہی ہے وہ کسی بادشاہ یا امیر کی شان میں نہیں کہی جا سکتی تھی۔ پھر یہ مدح حضرت علی کی شان کے عین مطابق ہے۔ بادشاہ کی تعریف میں مبالغہ عقیدت سے کم کم تعلق رکھتا ہے۔ اسی لیے اس کی گرفت بھی زیادہ کی گئی ہے۔ مدح کے اس فرق کے باوجود قصیدہ نگار کا امتحان بھی ہے کہ وہ کس طرح مدح کے لیے مضامین کی تلاش کرتا ہے اور جو اشعار پہلے کہے جا چکے ہیں، ان سے ایک رشتہ قائم کر لیتا ہے۔ مدح یوں تو ایک عام سا عمل معلوم ہوتا ہے، مگر اس میں انفرادیت قائم رکھنے کے لیے قصیدہ نگار کو بڑی ذہنی کاوش سے کام لینا پڑتا ہے۔ یہ حصہ جتنا اہم اور زوردار ہوگا، اتنا ہی مدعا (حسن طلب) فطری معلوم ہوگا۔ کہا جاتا ہے کہ قصیدہ نگار کا مقصد حسن طلب کے سوا کچھ اور نہیں۔ اگر واقعی

ایسا ہے تو مدح پر مشتمل اشعار کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ وہ اس لیے کہ تشبیب چاہے جتنی بھی خوبصورت اور زوردار ہو، اس کی اس خوبصورتی کو قصیدے کے اگلے حصے تک قائم رکھنا آسان نہیں ہوتا۔ عام طور پر تشبیب کو قصیدے کا اہم ترین حصہ تصور کیا جاتا ہے جو غلط بھی نہیں، مگر اس پہلو پر کم ہی غور کیا گیا کہ اگر مدح فکری اور فنی اعتبار سے کمزور ہوگی تو ایک اچھی تشبیب بھی قصیدے کی کامیابی کی ضمانت نہیں ہوسکتی۔ قصیدے کے تمام حصوں کا اس اعتبار سے بہتر ہونا ضروری ہے۔ مدعا یا حسن طلب ایک خارجی ضرورت ہی نہیں بلکہ داخلی ضرورت بھی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جو قصیدے بادشاہ کی تعریف میں لکھے گئے، ان میں حسن طلب خارجی معلوم ہوتا ہے اور مذہبی شخصیات کی شان میں جو قصیدے ہیں ان میں مدعا داخلی معلوم ہوتا ہے۔ مادہ اور روح میں گریز کا رشتہ تو ہے مگر یہ ایک دوسرے کے بغیر معنویت بھی قائم نہیں کرتے۔

قصیدے کا فن مختلف عناصر اور اجزا پر مشتمل ہے۔ قصیدے کی قرأت اول تا آخر ایک خاص طرح کی قرأت معلوم ہوتی ہے۔ ان عناصر کے درمیان وحدت کو تلاش کرنا سب سے مشکل مرحلہ ہے۔ ایک طرح سے یہ سارے عناصر انتشار کی وحدت کا تصور پیش کرتے ہیں۔ قصیدہ نگاروں نے جس فنی چابک دستی کا مظاہرہ کیا ہے، اس کی تلاش کا عمل قصیدے کو بار بار پڑھے جانے کا تقاضہ کرتا ہے۔

قصیدے سے ہمارے رشتے کی نوعیت کیا ہے اور اس نوعیت کی فکری اور فنی بنیادیں کیا ہیں، ان سوالوں کے جوابات عموماً قصیدے سے باہر تلاش کرنے کی کوشش کی گئی۔ یہی وجہ ہے کہ قصیدے کو سرکار و دربار سے وابستہ قرار دے کر اس کی اہمیت کو شعوری یا غیر شعوری طور پر کم کرنے کی کوشش کی گئی۔ قصیدہ اور دربار یہ دو لفظ ایک دوسرے سے پہچانے گئے۔ اگر اردو میں قصیدہ نگاری کی روایت کا تہذیبی مطالعہ کیا جائے تو اس سے زیادہ بامعنی نتائج برآمد ہوں گے۔ کسی عہد کی زندگی بعد والوں کے لیے جو اہمیت اختیار کر لیتی ہے، اس کا سبب صرف مادہ نہیں ہوتا بلکہ وہ ایک ضرورت بھی ہوتی ہے، جسے صرف مادی ضرورت کہہ کر پکارنا مناسب نہیں۔ اس ضرورت کا نام لسانی ذوق ہے۔ اس لسانی ذوق کے ساتھ دنیوی ضرورت کا احساس شامل ہو جائے تو اسے غیر فطری نہیں کہا جا سکتا۔ قصیدے کا فن اگر زبان و اسلوب سے زیادہ پہچانا گیا ہے تو یہ ہماری ادبی تاریخ کا ایک اہم حوالہ ہے۔ یوں تو ہر ادبی فن پارے کو بطور زبان دیکھنے کی ضرورت ہے، لیکن قصیدہ بطور خاص بطور زبان دیکھے جانے کا تقاضہ کرتا ہے۔ بلکہ کہنا چاہیے کہ قصیدے کی زبان بھی قصیدے کا تعارف ہے۔ زبان اگر تہذیب کی علامت ہے تو قصیدے کو تہذیبی اظہار کیوں نہ کہا جائے۔

12.3.4 دعا؛

دعا/ حسن طلب/ خاتمہ قصیدے کا آخری جزو ہے۔ اس جزو میں قصیدہ نگار دعا یا حسن طلب کے ذریعہ قصیدہ ختم کرتا ہے۔ قصیدہ نگار بادشاہ یا امیر کے شان میں کسی خاص مقصد کے تحت ہی قصیدہ کہتا ہے۔ قصیدہ نگار بادشاہ کی مدح کرنے کے بعد اس طرف نہایت انکساری کے ساتھ آتا ہے۔ قصیدہ نگار اس جگہ بادشاہ کے جود و سخا کے نغمے سناتا ہے۔ ضرورت مندوں پر بادشاہ کے انعام و اکرام کی روش کو بڑھا چڑھا کر پیش کرتا ہے۔ بادشاہ کو یہ بات یاد دلاتا ہے کہ اس کے دربار سے آج تک کوئی سوالی خالی نہیں لوٹا۔ بادشاہ اپنی ان تعریفوں کو سن کر خوش ہوتا ہے اور قصیدہ نگار کو بھی اس کی امید کے مطابق عطا کرتا ہے۔ بعض اوقات یہ بھی ہوتا ہے کہ بادشاہ قصیدہ سننے کے بعد خوش تو ہوتا ہے اور قصیدہ گوئی کی تعریف بھی کرتا ہے لیکن قصیدہ نگار کو قصیدہ گوئی کا انعام نہیں دیتا اور اگر انعام دیتا ہے تو وہ انعام قصیدہ نگار کی خواہش کے مطابق نہیں ہوتا۔ قصیدہ کے آخر میں قصیدہ نگار کا بادشاہ سے اپنی ضرورت طلب کرنا حسن طلب کہلاتا ہے۔ اگر قصیدہ نگار نے قصیدہ کسی مذہبی پیشوا کی شان میں لکھا ہے یا قصیدہ بزرگان دین، اہل بیت یا نبی کریم کی شان میں لکھا گیا ہے، ایسی صورت میں قصیدہ نگار حسن طلب کی جگہ دعا مانگتا ہے۔ دعا کے ذریعہ قصیدہ نگار اپنی

دنیااور آخرت سنوارنے کی کوشش کرتا ہے۔محسن کاکوروی نے اپنے نعتیہ قصیدہ کی دعا میں اپنے آخری وقت اوراس کے بعد روزمحشر کا ذکر کیا ہے۔

ہے تمنا کہ رہے نعت سے تیری خالی
نہ مرا شعر نہ قطعہ نہ قصیدہ نہ غزل
دین و دنیا میں کسی کا نہ سہارا ہو مجھے
صرف تیرا ہو بھروسہ تری قوت ترا بل
نام احمد بزباں سرّ بلا میم بصدر
لب پہ ہو صلی علی دل میں مرے عزّ وجل
میزباں بن کے نکیرین کہیں گھر ہے ترا
نہ اٹھانا کوئی تکلیف نہ ہونا بیکل
رخ انور کا ترے دھیان رہے بعد فنا
میرے ہمراہ چلے راہ عدم میں مشعل
صف محشر میں ترے ساتھ ہو تیرا مداح
ساتھ میں ہو یہی مستانہ قصیدہ یہ غزل
کہیں جبریل اشارے سے کہ ہاں بسم اللہ
سمت کاشی سے چلا جانب متھرا بادل

اس نعتیہ قصیدے کا آخری مصرع وہی ہے جو قصیدے کا پہلا مصرع ہے۔محسن نے دعا کے حصے میں نبی کریم کو آخرت میں مشعل سے تعبیر کیا ہے۔محسن کاکوروری نے فنا کے بعد کی زندگی اور روز محشر کی کامیاب تصویر کشی کی ہے۔اس امیجری میں محسن کا جذباتی رنگ صاف نظر آتا ہے۔دعا کے حصے میں اس طرح جذبات سے کام لینا فنی ہنرمندی ہے۔محسن کاکوروی کی دعا میں جس طرح جذبات کی رونظر آتی ہے،اردو قصیدہ میں اس کی مثال بہ مشکل ہی نظر آئے گی۔اس کی وجہ محسن کاکوروی کا نبی کریم کی ذات اقدس سے گہرا لگاؤ اور تعلق ہے۔اس لگاؤ اور تعلق کے بغیر اس طرح کا قصیدہ کہنا مشکل ہے۔

12.3.5 خاتمہ؛

خاتمہ علاحدہ طور پر قصیدے کا جز نہیں ہے بلکہ دعا کا ہی ایک حصہ ہے۔اس حصے میں قصیدہ نگار دعا کے مرحلے سے گزرنے کے بعد قصیدہ ختم کرتا ہے۔قصیدہ ختم کرنے کے لیے قصیدہ نگار چند ایسے اشعار کہتا ہے جس سے اندازہ ہو جائے کہ اب قصیدہ ختم ہونے والا ہے۔بعض قصیدہ نگاروں نے دعا پر ہی قصیدہ ختم کیا ہے۔جیسا کہ محسن کاکوروی کے قصیدے کے اختتام کو آپ نے اوپر دیکھا ہے۔درباری قصیدہ میں قصیدہ نگار بادشاہ کی صحت وتندرستی کے مضامین باندھتا ہے۔بادشاہ کی صحت اور حکومت کی بقا کی دعا کرتا ہے۔سودا نے اپنے نعتیہ قصیدہ کو استغفار پہ ختم کیا ہے۔

جسے یہ صورت وسیرت کرامت حق نے کی ہووے

بجاہے کہیے ایسے کو اگر اب یوسف ثانی
معاذ اللہ یہ کیا حرف بے موقع ہوا سرزد
کہ وہ مہر الوہیت ہے یہ ماہ کنعانی
جو صورت اس کی ہے لاریب وہ ہے صورت ایزد
جومعنی اس میں ہیں بے شک وہ ہیں معنی ربانی
حدیث من رآنی دال ہے اس گفتگو اوپر
کہ دیکھا جس نے اس کو ان نے دیکھی شکل یزدانی
غرض مشکل ہمیں ہوتی ہے پیدا کر کے ایسے کو
خدا گر یہ نہ فرماتا نہیں کوئی میرا ثانی
بس آگے مت چل اے سودا میں دیکھا فہم کو تیری
کر استغفار اس منہ سے اب ایسے کی ثنا خوانی

اس آخری شعر پہ سودا کا نعتیہ قصیدہ ختم ہوتا ہے۔سودا کا اختتام بھی مدح کا ہی حصہ معلوم ہوتا ہے۔سودا نے اختتامیہ اشعار میں نبی کریم کو شروع میں یوسف ثانی کہا۔اچانک شاعر کومحسوس ہوا کہ نبی کریم مہر الوہیت ہیں جن میں ماہ کنعانی سے ہزار گنا زیادہ روشنی اور تابانی ہے۔شاعر کے اس احساس نے اسے توبہ کی طرف مائل کیا۔شاعر نے پھر یہ خیال کیا کہ نبی کریم کو خدا نے خود اپنے نور سے پیدا کیا ہے اور خود خدا نے حدیث شریف میں یہ کہا ہے کہ جس نے نبی کریم کی زیارت کی گویا اس نے مجھے دیکھ لیا۔اس حدیث کو یاد کر کے شاعر خدا اور نبی کریم کی صورت میں یکسانیت دیکھتا ہے۔شاعر پھر پہلو بدل کر یہ کہتا ہے کہ خدا نے خود یہ فرمایا ہے کہ میرا کوئی ثانی نہیں ہے۔پھر شاعر استغفار پہ قصیدہ ختم کرتا ہے۔اب دیکھئے کہ قصیدے کے اس اختتامیہ میں کہیں دعا یا حسن طلب کا شعر نہیں ہے۔مدح کے بعد سودا نے قصیدہ ختم کرنے کے لیے فنی ہنرمندی سے کام لیا ہے۔انہوں نے ایک ایسا مضمون باندھا جو خود قصیدہ نگار کو اختتام کی طرف لے آیا۔قصیدے کے اس حصے کو ہم خاتمہ کہتے ہیں۔

12.3 اکتسابی نتائج

اس اکائی کو پڑھنے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

☆ قصیدہ ام الاصناف ہے۔
☆ ہیئت اور موضوع دونوں قصیدے کی اہم شناخت ہیں۔
☆ قصیدے کی تشبیب کے مضامین مختلف نوع کے ہوتے ہیں۔
☆ قصیدے کے اجزائے ترکیبی چار ہیں۔
☆ تشبیب قصیدہ کا اصل موضوع نہیں ہے بلکہ مدح قصیدے کا اصل موضوع ہے۔
☆ قصیدہ حمدیہ، ہجویہ، وعظیہ اور بیانیہ ہوسکتا ہے۔

☆ گریز کی کامیابی پر ہی قصیدہ کی کامیابی کا انحصار ہے۔

☆ قصیدہ نگاروں نے مختلف انداز سے قصیدہ ختم کیا ہے۔

☆ قصیدہ کا مطلع برجستہ، پرشکوہ اور بلند آہنگ ہونا لازمی ہے۔

12.4 کلیدی الفاظ

الفاظ	معنی
قصد	ارادہ
کاشی	بنارس کا پرانا نام
اشنان	نہانا، غسل کرنا
تیرتھ	اشنان کی جگہ، عموماً گنگا یا جمنا یا کسی اور مقدس دریا کا گھاٹ
بیراگی	جوگی، گوشہ نشین
ساعت	وقت، مدت، زمانہ
یزداں	آتش پرست
نعلین	جوتے کا جوڑا، بغیر ایڑی کا جوتا
طالع	طلوع ہونے والا، نکلنے والا
صیقل	آب وتاب، جلا دینے والا
صندل	ایک درخت، جس کی لکڑی خوشبودار ہوتی ہے،
تشبیب	قصیدے کی تمہید میں عشقیہ مضامین کا بیان
گریز	قصیدے میں تمہید کے بعد اصل مضمون کی طرف متوجہ ہونا، علیٰحدگی، اجتناب
مدح	وہ نظم، جس میں کسی کی تعریف ہو، تعریف، توصیف، ستائش
لاریب	بلا شک وشبہ، قطعی، یقیناً
درشن	صورت دیکھنا، دیدار، نظارہ
وحدانیت	ایک ہونا، خدا کا ایک ہونا، واحد ہونا
عارض	واقع ہونا، پیش آنے والا، وقوع پذیر
قدوقامت	قد کاٹھی، ڈیل ڈول، جسامت
گرگ	بھیڑیا، ایک مشہور درندہ

12.5 نمونۂ امتحانی سوالات

12.5.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ کس صنف سخن کوام الاصناف کہتے ہیں؟

2۔ قصیدے کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں؟

3۔ کون سا جز وتشبیب اور مدح کو جوڑتا ہے؟

4۔ جس تشبیب میں موسم بہار کا ذکر آئے اسے کیا کہتے ہیں؟

5۔ قصیدے کے پہلے شعر کو کیا کہتے ہیں؟

7۔ قصیدہ عربی کے کس لفظ سے نکلا ہے؟

8۔ عاشقانہ تشبیب سے کیا مراد ہے؟

9۔ کسی بادشاہ کی شان میں کہا گیا قصیدہ کیا کہلاتا ہے؟

10۔ قصیدہ کوام الاصناف کیوں کہا جاتا ہے؟

12.5.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ قصیدہ کی تعریف کیجیے۔

2۔ بہاریہ تشبیب سے آپ کیا سمجھتے ہیں؟

3۔ تشبیب میں عموماً کس طرح کے مضامین باندھے جاتے ہیں؟

4۔ قصیدے میں مبالغے کی کیا اہمیت ہے؟

5۔ درباری قصیدے کیوں کہے جاتے تھے؟

12.5.3 طویل جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ قصیدے کے فن پر روشنی ڈالیے۔

2۔ قصیدہ ہماری کلاسیکی شعری روایت کا ایک اہم سرمایہ ہے۔ مدلل جواب دیجیے۔

3۔ قصیدے کی روایت کا جائزہ لیجیے۔

12.6 مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ کتابیں

1۔ اردو میں قصیدہ نگاری — ابومحمد سحر

2۔ انتخاب قصائد اردو — ابومحمد سحر

3۔ قصیدہ کا فن اور اردو قصیدہ نگاری — محمود الٰہی

4۔ اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ — محمود الٰہی

5۔ انتخاب قصائد — اتر پردیش اردو اکادمی

اکائی 12: قصیدہ : درمدح بہادر شاہ ظفر : شیخ ابراہیم ذوق

ہیں مرے آبلہ دل کے تماشا گوہر
اک گوہر ٹوٹے تو ہوں کتنے ہی پیدا گوہر

(ابتدائی بیس اشعار)

اکائی کے اجزا

12.0 تمہید

ذوق کا یہ قصیدہ بہادر شاہ ظفر کی مدح میں ہے، جو بہتر (72) اشعار پر مشتمل ہے۔ ذوق بہادر شاہ ظفر کے استاد تھے۔ محض 19 سال کی عمر میں ذوق کو بہادر شاہ ظفر کی استادی کا شرف حاصل ہوا۔ 1837 میں جب بہادر شاہ ظفر تخت نشین ہوئے اس وقت ذوق نے بہادر شاہ ظفر کی شان میں ''ہے آج جو یوں خوش نما نور سحر رنگ شفق'' جیسا یادگار قصیدہ کہا۔ بہادر شاہ ظفر نے اس قصیدے سے خوش ہو کر ذوق کو ملک الشعراء کے خطاب سے نوازا۔ محض 19 سال کی عمر میں اکبر شاہ ثانی نے ذوق کو خاقانی ہند کے خطاب سے سرفراز کیا۔

قصیدے کی روایت میں سب سے اہم نام سودا کا ہے، لیکن سودا کے بعد جو دوسرا نام آتا ہے وہ ذوق کا ہے۔ ایک ساتھ ان دوناموں کا خیال

ذہن میں ابھرتا ہے۔ان دونوں کا خیال ایک ساتھ ذہن میں آتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ بیشتر ناقدین نے سودا کو ذوق سے فائق ٹھہرایا ہے، لیکن ذوق کا قصیدہ اس بات کا متقاضی ہے کہ اسے سودا کی قصیدہ نگاری کی روشنی میں نہ دیکھا جائے۔ البتہ تقابلی مطالعہ میں اس کی ضرورت محسوس کی جاتی ہے کہ کسی ایک مضمون کو اگر دو شاعروں نے برتا ہے تو اس سے صرف نظر کرنا ٹھیک نہیں۔ اس لحاظ سے سودا اور ذوق کے قصیدوں کا تقابلی مطالعہ اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ ذوق کا قصیدہ زمانی اعتبار سے سودا کے قصائد کے بعد کا ہے۔ ذوق کے سامنے سودا کے قصیدوں کا شکوہ اور خیال بندی پیش نظر تھی۔ایسی صورت مین ذوق نے اپنی قصیدہ نگاری میں جن فکری اور لسانی وسائل کو اختیار کیا، وہ ذوق کا اپنا اختصاص ہے۔شکوہ اور خیال بندی کے بغیر ہم کسی بھی بڑے اور اہم قصیدے کا تصور نہیں کر سکتے۔لہذا ذوق کی قصیدہ نگاری میں خیال بندی اور زبان کے ساتھ حاکمانہ برتاؤ موجود ہے۔ذوق کا قصیدہ اپنی تمام تر ہنر مندیوں کے باوجود اگر سودا کے قصیدے تک نہیں پہنچتا تو اس پر افسوس کرنے کی بجائے ذوق کے قصیدے کے فنی حسن کو تلاش کرنے کی ضرورت ہے۔ ذوق کے یہاں مشکل پسندی بھی ہے اور دوراز کار اشیاء اور تصورات کو قصیدے میں داخل کرنے کی شدید خواہش بھی، لیکن دیکھنے کی ضرورت ہے کہ اس مشکل پسندی سے ذوق کی قصیدہ نگاری میں معنی آفرینی کی کوئی صورت پیدا ہوئی ہے یا نہیں۔یہی وہ معنی آفرینی ہے جو سودا کو ذوق پر فائق کرتی ہے۔ذوق کے یہاں بڑی دھوم دھام ہے۔ یہ دھوم دھام اکثر اوقات قصیدے کو خارجی سطح پر نمایاں کرتی ہے۔ان خیالات کی روشنی میں اگر ذوق کے درجہ ذیل قصیدے کو دیکھا جائے تو کچھ دلچسپ نتائج برآمد ہوں گے۔ذوق کے اس قصیدے کی تشریح اور تجزیے میں اس بات کی کوشش کی گئی ہے کہ متن کے دائرہ کار میں رہا جائے۔اس کا روشن پہلو یہ ہے کہ ذوق کے اس قصیدے کا اختصاص سامنے آجائے گا۔اس بات کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ تشریح اور تجزیہ دراصل کلوز اسٹڈی ہے۔ذوق نے اس قصیدے میں ان رعایتوں اور مناسبتوں کا بھی لحاظ رکھا ہے جو ہماری کلاسیکی شعریات کا اہم حوالہ ہیں۔

ذوق نے اس قصیدے کی تشبیب میں پند ونصائح کے مضامین باندھے ہیں۔ان مضامین میں تصوف اور مذہب کی چمک بھی موجود ہے۔تشبیب میں اس طرح کا مضمون کیوں باندھا گیا ہے۔اسے سمجھنے کے لیے قصیدے میں موجود مدح کے حصے کو دیکھنا ضروری ہے۔شاعر مدح کے مضامین کی رعایت سے ہی تشبیب کے مضامین باندھتا ہے۔ظاہر ہے کہ اس قصیدے کی مدح بہادر شاہ ظفر کی شان میں لکھی گئی ہے۔ہم اس قصیدے کی تشبیب کی قرأت کے دوران یہ سوچتے ہیں کہ آخر کار ذوق نے کیوں کر تشبیب کے حصے میں اس طرح کے پند ونصائح بیان کیے ہیں واقعہ یہ ہے کہ ان پند ونصائح کے مضامین میں بہادر شاہ ظفر کی مدح کا پہلو بھی پوشیدہ ہے۔ذوق نے بہادر شاہ ظفر کی عظیم الشان شخصیت کی رعایت سے ہی تشبیب کے مضامین باندھے ہیں۔تشبیب کے اشعار میں اہل صفا، پاک سرشت، دل صاف، جوہر دانش، دیدۂ بینا، جوہر خوب، پرمغز وقار، پاک نہاد، طاقت دہ دل، صاف باطن، خوش جوہر، اچھا گوہر وغیرہ جیسی صفات بہادر شاہ ظفر کی رعایت سے ہی قائم کی گئی ہیں۔ذوق نے نہایت دانش مندی کے ساتھ تشبیب کے مضامین میں بہادر شاہ ظفر کی مدح شامل کر دی ہے۔قاری کا ذہن عموماً اس مدح کی طرف نہیں جاتا۔قاری پند ونصائح کی طرف ہی متوجہ رہتا ہے اور پھر قصیدہ نگار قاری کو بہت آسانی کے ساتھ مدح کی طرف لے آتا ہے۔مدح کا حصہ تشبیب کے مقابلہ میں زیادہ پرکشش اور دلچسپ ہے۔ذوق نے مدح کے حصے میں تخیل کی بلند پردازی سے کام لیا ہے۔تشبیب کے مقابلے میں مدح کے مضامین زیادہ مبالغہ آمیز اور حیرت انگیز دکھائی دیتے ہیں۔ذوق کی قوت متخیلہ نے اپنی تمام تر توانائی مدح میں استعمال کی ہے۔مدح کے حصے میں بہادر شاہ ظفر کی تصویر ایک عظیم الشان بادشاہ کی نظر آتی ہے۔ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اخلاقی اور دیگر انسانی صفات کی سطح پر کوئی دوسرا بادشاہ بہادر شاہ ظفر کا مدمقابل نہیں ہوسکتا۔ذوق نے اس

پورے قصیدے میں جس طرح کی ترکیبیں بنائی ہیں، وہ اپنی مثال آپ ہیں۔ان تراکیب نے بھی قصیدے کے شکوہ اور بلند آہنگی میں اہم رول ادا کیا ہے۔ان ترکیبوں کی وجہ سے پیدا ہونے والی صوتی گھن اور گرج صاف سنائی دیتی ہے۔

12.1 مقاصد

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

☆ قصیدے کے پرشکوہ آہنگ کو سمجھ سکیں۔
☆ رعایت لفظی اور معنوی کو بخوبی جان لیں۔
☆ ذوق کے اس قصیدے کے موضوعات سے واقف ہو جائیں۔
☆ ذوق کی قادرالکلامی اور زور بیان کو دیکھ لیں۔
☆ اس کلاسیکی متن کی تشریح کر سکیں۔
☆ کلاسیکی متن کی قرأت کر سکیں۔
☆ تشبیب کے مضامین سے واقف ہو سکیں۔
☆ قصیدہ کے مطلع کی برجستگی سے واقف ہو جائیں۔
☆ ایک متن کے وسیلے سے دوسرے کلاسیکی متن کی تفہیم کر سکیں۔

12.2 قصیدہ: درمدح بہادر شاہ ظفر: شیخ ابراہیم ذوق

12.2.1 قصیدے کا متن؛

ہیں، مرے آبلۂ دل کے تماشا گوہر
اک گہر ٹوٹے تو ہوں کتنے ہی پیدا گوہر
نظر خلق سے چھپ سکتے نہیں اہل صفا
تہ دریا سے بھی جا ڈھونڈ نکالا گوہر
رزق تو در خور خواہش ہے پہنچتا سب کو
مرغ کو دانہ ملا ہنس نے پایا گوہر
پاک دنیا سے ہیں دنیا میں ہیں گو پاک سرشت
غرق ہے آب میں پر، تر نہیں اصلا گوہر
ہے دل صاف کو عزلت میں بھی گردوں سے غبار
گرد آلود یتیمی ہوا تنہا گوہر
کور باطن کو ہو کیا جوہر دانش کی شناخت

یہ پرکھتا نہیں جز دیدۂ بینا گوہر
غیر پُر مایہ، نہ کم مایہ سے ہو ضبط ہوس
بہ گیا ژالہ ہوا لگ کے نہ پگھلا گوہر
سرکشی کرتے ہیں بے مغز نہ پرمغز وقار
جز حباب، آب سے سر کھینچے نہ بالا گوہر
ربط ناچیز سے کرتے ہیں کوئی پاک نہاد
ہو نہ ہم صحبت تار رگ خارا گوہر
دل خراش اور ہے طاقت دہِ دل ہے کچھ اور
کہ نہ گوہر کبھی ہیرا ہو نہ ہیرا گوہر
فیض کو عالم بالا کے ہے شرط استعداد
قطرہ یکجا ہے طباشیر، تو یکجا گوہر
صدق اور کذب پہ ہر نکتے کے ہے شرط نظر
کور کیا جانے یہ سچا ہے کہ جھوٹا گوہر
صاف باطن کی ہوجب قدر کہ ظاہر ہو درست
مول بھی ٹوٹ گیا صاف جو ٹوٹا گوہر
ہوتی غربت میں اگر قدر نہ خوش جوہر کی
تو کبھی کان سے باہر نہ نکلتا گوہر
خلش خار جنوں سے ہے، پروتا کیا ہے
ہر قدم پر، قدم آبلہ فرسا گوہر
دل عاشق میں کرے کیوں کہ نہ آنسو سوراخ
اسی الماس سے جاتا ہے یہ بیندھا گوہر
ذوق موقوف کر انداز غزل خوانی کو
ڈھونڈ اس بحر میں اب تو کوئی اچھا گوہر
غوطہ دریائے سخن میں ہے لگانا بہتر
آگے تقدیر سے خر مہرہ ملے یا گوہر

12.2.2 قصیدے کی تشریح:

ہیں، مرے آبلۂ دل کے تماشا گوہر
اک گہر ٹوٹے تو ہوں کتنے ہی پیدا گوہر

اس شعر میں اشک کا مضمون باندھا گیا ہے۔ کلاسیکی اردو شاعری میں اشک کو عموماً موتی اور گہر سے تشبیہ دی گئی ہے۔ ذوق کا یہ شعر کلاسیکی شاعری کی ایک اہم خصوصیت رعایت لفظی کا نمونہ بھی ہے۔ اشک کا تعلق جذبے اور احساس سے ہے۔ اشک آنکھوں تک دل کے راستے سے آتا ہے لہٰذا اشک کا سفر دل سے ہوتا ہوا آنکھوں تک کا ہے۔ ذوق نے آبلۂ دل کی ترکیب استعمال کی ہے۔ آبلہ پل بھر میں پھوٹ جاتا ہے اور آبلہ بعد کو زخم کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ لیکن ذوق نے آبلۂ دل میں پانی کو پیش کیا ہے۔ گوہر بھی پانی کی نچلی سطح پر ہوتا ہے۔ اسے ہم سیپ میں دریافت کرتے ہیں۔ ذوق کے شعر میں دل ہی سیپ اور گوہر کا متبادل ہے۔ اس میں اتنی ہی گہرائی اور گیرائی ہے جو سمندر میں ہوسکتی ہے۔ دلچسپ پہلو یہ ہے کہ آبلۂ دل کے لیے گوہر تماشا ہے۔ گوہر بھی تو آنکھوں کا مرہون منت ہے مگر صورت حال یہ ہے کہ اب گوہر ہی دل کا تماشا دیکھ رہا ہے۔ مصرعہ ثانی میں گہر کے ٹوٹنے میں بہت سے گہر کے پیدا ہونے کا اشارہ ہے۔ یعنی ذوق نے دل کو ایک عظیم گوہر سے تعبیر کیا ہے۔ اس گوہر دل کے ٹوٹنے کی وجہ سے گوہر اشک کا ایک سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ گویا آنسو کا ایک قطرہ اپنی ابتدائی صورت میں گہر کی طرح ہوتا ہے۔ آنسو کا ایک قطرہ آنسوؤں کے سیلاب کا اشارہ بھی ہے۔ اسی لیے شاعر نے ایک گہر کے ٹوٹنے کو بے شمار گہر کے پیدا ہونے کا وسیلہ بتایا ہے۔ آبلہ، دل، گوہر ان سب میں ایک رشتہ ہے۔ آبلہ ، دل اور گوہر تینوں کی شکل مشابہ ہے۔ تماشا کا لفظ اس اعتبار سے بہت اہم ہے کہ ایک گہر کے ٹوٹنے سے بے شمار گوہر پیدا ہو جاتے ہیں۔ اس صورت حال کا دیکھنا گویا تماشے کو دیکھنا ہے۔ ٹوٹے کا لفظ بھی آبلہ اور گہر کے لیے بہت بامعنی ہے۔

نظر خلق سے چھپ سکتے نہیں اہل صفا
تہ دریا سے بھی جا ڈھونڈ نکالا گوہر

اہل صفا وہ لوگ ہیں جن کے قلوب صاف ہیں اور جنھیں خالق کائنات سے ایک خاص نسبت حاصل ہے اور یہ نسبت ریاضت ہی کی مرہون منت ہے۔ اس شعر کی داخلی فضا تصوف سے متعلق ہے۔ اہل صفا کی رعایت سے نظر خلق کی ترکیب بھی بہت بامعنی ہے۔ نظر خلق یوں تو عمومی اور جمہوری نظر ہے مگر یہ نظر اہل صفا کو تلاش کرنے میں اگر کامیاب ہوئی ہے تو اس میں اہل صفا کی اس روشنی کا بھی اہم کردار ہے جو داخل کی طرف سے آتی ہے۔ گوہر تہ دریا ہی میں پوشیدہ ہوتے ہیں۔ اہل صفا کی پاکیزگی اور صفائی بھی داخلی صفت کا حصہ ہے جو آسانی سے دکھائی نہیں دیتی۔ بس یہ ایک روشنی اور کیفیت ہے جسے اہل صفا کے کردار اور گفتار سے سمجھا اور محسوس کیا جاسکتا ہے۔ اہل صفا کو گوہر سے تشبیہ دی گئی ہے۔ گوہر میں بھی ایک چمک ہوتی ہے اور اہل صفا میں جو روحانیت ہے اس کا اظہار بھی جس طرح ہوتا ہے، اس میں بہر حال ایک چمک شامل ہے۔ گویا اس دنیا میں کوئی خود کو چھپا نہیں سکتا۔ جس طرح بدی پھیل جاتی ہے اور لوگ بدکار انسانوں کو پہچان لیتے ہیں، ٹھیک اسی طرح سے اہل صفا بھی دنیا کی نظر سے اوجھل نہیں رہ سکتے۔ اہل صفا کے مزاج میں فطری طور پر خلوت نشینی ہوتی ہے۔ مگر خلق کی نظر اہل صفا کو دیکھ ہی لیتی ہے۔

رزق تو در خور خواہش ہے پہنچتا سب کو
مرغ کو دانہ ملا ہنس نے پایا گوہر

ذوق نے ایک ایسی بات کہی ہے جس کا تعلق ہمارے عقیدے سے بھی ہے۔ایک تو یہ ہے کہ دنیا میں ہر شخص کا رزق موجود ہے اور انسان جس راستے سے چاہے رزق حاصل کرسکتا ہے۔دیکھنا یہ ہے کہ انسان کس راہ سے رزق حاصل کرنے کی تمنا رکھتا ہے۔درخورخواہش کی ترکیب شعر کو تھوڑا پیچیدہ بناتی ہے۔درخورخواہش کا مطلب خواہش کے مطابق۔'مرغ کو دانہ ملا ہنس نے پایا گوہر'اگر مرغ کو گوہر مل جائے تو وہ اس کی خواہش کے مطابق نہیں،اسی طرح ہنس کو اگر دانہ مل جائے تو وہ بھی اس کی خواہش کے منافی ہوگا۔ہنس ایک پرندہ ہے جو موتی چگتا ہے۔مرغ اور ہنس دونوں کا رزق قدرت کی طرف سے متعین کیا گیا ہے اور اسی میں اس کی خوبصورتی کا راز پوشیدہ ہے۔ہنس کا رنگ خود بھی موتی کی طرح سفید ہوتا ہے اور گوہر بھی سفید رنگ کا ہوتا ہے،اس طرح گوہر اور ہنس کے درمیان ایک رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔ذوق نے اس شعر میں زندگی کے ایک عظیم امر کی طرف اشارہ کیا ہے۔انسان کے لیے بھی خدا نے رزق کا خاطر خواہ انتظام کیا ہے۔یہاں انسان کا لفظ تو نہیں آیا ہے لیکن درخورخواہش ہر کسی تک اس کے رزق کا پہنچنا اس جانب اشارہ ہے کہ انسان کو بھی درخورخواہش رزق میسر ہوگا۔خدا کسی کے لیے رزق کا دروازہ بند نہیں کرتا۔جس انسان کا رزق بند ہو جائے وہ پھر دنیا سے اپنا رختِ سفر باندھ لیتا ہے۔ذوق کا یہ شعر انسان کی ہوس کی علامت بھی ہے۔انسان صرف خواہش کے مطابق ہی نہیں ضرورت سے زیادہ وسائل کا مشتاق ہوتا ہے۔وہ اس چیز کی حرص میں بھی مبتلا ہو جاتا ہے،جو اس کی ضرورت سے زیادہ ہے یا پھر جو چیز اس کے مطلب کی نہیں ہے۔ذوق نے انسان کے اس حرص کی مثال ہنس کے گوہر سے دی ہے کہ گوہر ہنس کا رزق ہے لہٰذا اسے ہی ملے گا مرغ کو یہ رزق نہیں مل سکتا۔یہ شعر خدا کے نظامِ رزق سے ناامید افراد کو بھی پرامید بناتا ہے۔

پاک دنیا سے ہیں دنیا میں ہیں گو پاک سرشت
غرق ہے آب میں پر، تر نہیں اصلا گوہر

ذوق نے ایک اخلاقی مضمون باندھا ہے۔دنیا میں انسان کو کس طرح زندگی بسر کرنی چاہیے اس بارے میں مذہبی احکامات موجود ہیں۔دنیا میں رہ کر کاردنیا کے دھبے تو لگ ہی جاتے ہیں۔عہد جدید کے ایک اہم شاعر احمد مشتاق نے کہا ہے ؎

بہت شفاف تھے جب تک کہ مصروف تمنا تھے
مگر اس کار دنیا میں بڑے دھبے لگے ہم کو

ذوق کے شعر میں اس بات کی تحسین کی گئی ہے کہ دنیا میں رہ کر بھی دنیا کی آلائشوں سے بچا جا سکتا ہے۔کاردنیا میں رہ کر خود کو پاک وصاف رکھنا زیادہ مشکل کام ہے۔ایسے انسان کی مثال اس گوہر کی ہے جو پانی میں غرق ہے مگر پانی سے محفوظ بھی ہے۔گوہر تو سیپ کے اندر ہوتا ہے۔پانی اندر داخل نہیں ہوسکتا۔آب پانی کو کہتے ہیں اور آب کا مطلب چمک بھی ہے۔اس آب کی چمک کا رشتہ گوہر سے ہے۔آب،غرق اور تر میں بھی ایک معنوی رشتہ پایا جاتا ہے۔یہاں اس طرف بھی اشارہ ہے کہ دنیا کے درمیان رہ کر ہی اپنی ذات کو آلائشوں سے پاک رکھنا ہے۔کچھ صوفیوں کا یہ طریقہ بھی رہا ہے کہ انہوں نے خود کو پاکیزہ رکھنے کے لیے دنیا کی بھیڑ بھاڑ کو چھوڑا اور بیابانی اختیار کی۔ایسے لوگوں کی صفائی مثالی نہیں ہوسکتی۔مثالی پاکیزگی تو وہ ہے جو دنیا کی آلائشوں کے درمیان رہنے کے باوجود ریاضت کے ذریعہ پیدا ہوئی ہو۔نبی کریم نے بھی عملی طور پر اسی طرح کی زندگی گزاری اور دنیا کے سامنے پاکیزگی اور دل کی صفائی کا اعلیٰ نمونہ پیش کیا۔

ہے دل صاف کو عزلت میں بھی گردوں سے غبار

گرد آلود یتیمی ہوا تنہا گوہر

اس شعر میں دل صاف خدا کے نیک بندوں کی طرف اشارہ ہے۔جس کی تنہائی سے آسمان کو ایک طرح کا ملال ہے۔غبار کا مطلب یہاں ملال ہے۔شعرا نے عام طور پر آسمان سے شکایت کی ہے،آسمان کو اپنا دشمن بتایا ہے۔شعر کے پہلے مصرعے میں 'بھی' کا لفظ بہت اہمیت کا حامل ہے۔یعنی اگر دل صاف کو تنہائی میسر نہ ہوتی تو اسے گردوں سے کوئی ملال یا شکایت نہ ہوتی۔کم سے کم عزلت میں تنہائی میں تو اسے مطمئن اور خوش رہنا چاہیے۔جو صاف دل ہے اس میں یوں بھی غبار کہاں سے آئے گا۔آسمان کا رنگ دھندلا اور غبار آلود ہے۔دل صاف جب آسمان کی طرف دیکھتا ہے تو اسے غبار نظر آتا ہے۔گویا دل صاف کو گردوں کے رنگ سے ایک ایسا تعلق ہے جو لازم وملزوم تو نہیں لیکن ایک رشتہ ہے ضرور۔مصرعہ ثانی میں گوہر کو بھی گرد آلود بتایا گیا ہے۔گوہر بھی سیپ کے اندر تنہا ہے اور وہ جس گھر کے اندر پوشیدہ ہے وہ بھی ایک طرح سے گرد آلود ہے۔گرد آلود کے ساتھ یتیمی کا لفظ ایک خاص معنویت کا حامل ہے۔یتیمی تو ایک لاچاری اور بے بسی ہے جو ہر ایسی اولاد کا مقدر ہے جس کے والدین رخصت ہو چکے ہوں۔دل صاف بھی انسانی وجود کا حصہ ہے اور دل کو گھر سے بھی تشبیہ دی گئی ہے۔تنہائی دل صاف کو بھی حاصل ہے اور گوہر کو بھی۔دل صاف کی تنہائی اور اس کے غبار کا سراغ گوہر سے ملا ہے اور یہی بات گوہر کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔اس طرح ذوق نے صفائی اور غبار کو کچھ اس طرح شعر میں پیش کیا ہے کہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ صفائی غبار کے بغیر اپنا کوئی جواز نہیں رکھتی۔یتیم کا کوئی پرسان حال نہیں ہوتا،یہی وجہ ہے کہ یتیم گرد آلود نظر آتا ہے۔اس کے چہرے پر زمانے کی دھول اس کی شناخت بن جاتی ہے۔اس کے پژمردہ چہرے کو دیکھ کر ہی اس کی یتیمی کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔اس رعایت سے تنہا گوہر کا گرد آلود یتیمی ہو جانا بہت بامعنی ہے۔

کور باطن کو ہو کیا جوہر دانش کی شناخت

یہ پرکھتا نہیں جز دیدۂ بینا گوہر

جو کم ذہن ہے اور جس میں ادراک کی کمی ہے وہ جوہر دانش کی شناخت کیوں کر کر سکتا ہے؟ دانش تو فراست ہے اور بے وقوفی ہمیشہ دانش کی دشمن بھی ہوتی ہے۔جوہر دانش کو صرف دیدۂ بینا ہی دیکھ سکتی ہے۔دیدۂ بینا کے علاوہ کوئی ایسی نظر نہیں جو دانش کو پہچان سکے۔اس شعر میں لفظ باطن بہت اہم ہے۔یعنی وہ نظر چاہیے جو ظاہری نہیں بلکہ باطنی ہو۔دل کی آنکھ ریاضت،روحانیت اور بصیرت تینوں کا علامیہ ہے۔ذوق نے ایک عمومی مضمون کو سجا سنوار کر پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور آج بھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ جیسے جوہر دانش کو کسی دیدۂ بینا کی تلاش ہے۔

غیر پُر مایہ، نہ کم مایہ سے ہو ضبط ہوس

بہ گیا ژالہ ہوا لگ کے نہ پگھلا گوہر

پر مایہ اور کم مایہ دونوں میں کس قدر صوتی مماثلت ہے،مگر معنوی اعتبار سے کتنا فاصلہ ہے۔پر مایہ شریف ہے اور کم مایہ رذیل۔ژالہ سے مراد برف ہے جو ہوا سے پگھل جاتی ہے۔ہوا سے برف کا پگھلنا ضبط ہوس کا ٹوٹ جانا ہے۔کم مایہ کا لفظ ضبط ہوس اور پگھلنے والی برف سے ہم آہنگ ہے۔ذوق نے ضبط ہوس کی ترکیب سے ایک عجیب طنز کا پہلو پیدا کیا ہے۔ضبط تو بہت بڑی خوبی ہے جو عموماً ظرف سے قریب ہے۔کم ظرف آدمی فوراً بولنے لگتا ہے اور کسی نہ کسی شکل میں اپنی کم ظرفی کا اظہار کرتا جاتا ہے۔ظرف دراصل ایک خاموشی بھی ہے جو گوہر کی خصوصیت ہے۔گوہر ہوا سے نہ پگھل سکتا ہے اور نہ ٹوٹ سکتا ہے۔ذوق نے ہوس کے ساتھ ضبط کو لا کر ہوس کی ایک ذرا سی عزت افزائی کی ہے،مگر اس عزت افزائی میں اسی قدر

رسوائی پوشیدہ ہے۔

سرکشی کرتے ہیں بے مغز نہ پرمغز وقار
جز حباب، آب سے سر کھینچے نہ بالا گوہر

سرکشی بے مغز کے لیے ہے اور سر کھینچنا حباب کے لیے۔ عقل منداور باوقار آدمی سرکشی نہیں کرتا۔ گوہر سیپ کے اندر رہوتا ہے۔ حباب بھی پانی میں ہے اور اگر وہ اپنا سر کھینچے تو پھر اس کا وجود ختم ہوجائے گا اور وہ بہر حال بلند نہیں ہوسکتا۔ ذوق نے اس مضمون کے ذریعے ایک عقل منداور باوقار انسان کے تحمل، وقار اور ضبط کو دکھانے کی کوشش کی ہے۔ سرکشی یوں تو صورت حال کے سیاق میں بہت اہم بھی ہوجاتی ہے مگر یہاں سرکشی ایک مشتعل کردینے والی کیفیت کی طرف اشارہ ہے۔ جس میں کوئی اصول اور قاعدے کی شمولیت نہیں ہے۔ ذوق نے سجا سنوار کر اس مضمون کو باندھا ہے۔ حباب اور سیپ میں ہیئت کے اعتبار سے ایک رشتہ بھی ہے۔ وقار اور بالا میں بھی ایک رشتہ ہے۔ سرکشی، سر کھینچنا ان دونوں میں بھی ایک تعلق ہے۔ حباب اور آب میں بھی ایک رشتہ موجود ہے۔ شعر کا مطلب یہ ہوا کہ باوقار شخص ضبط اور تحمل سے کام لیتا ہے اور کبھی اس کی طبیعت میں ابال آئے اور مزاج برہم ہو، اس صورت میں بھی وہ عقلمندی سے کام لیتا ہے۔ بے عقلوں کی طرح غصہ سے آگ بگولہ ہوکر دشنام درازی پر آمادہ نہیں ہوتا۔ ذوق نے باوقار شخص کے اس رویے کے لیے گوہر کی افزائش کی تمثیل پیش کی ہے کہ وہ سیپ سے باہر نہیں نکلتا۔ گویا باوقار شخص کی مثال بھی ایک گوہر کی طرح ہے۔

ربط ناچیز سے کرتے ہیں کوئی پاک نہاد
ہو نہ ہم صحبت تار رگ خارا گوہر

ذوق نے ایک مرتبہ پھر یہاں پاک نہاد کی ترکیب کے وسیلے سے ذہن کو تصوف کی طرف مائل کردیا ہے۔ گو کہ اس میں براہ راست تصوف کا مضمون نہیں ہے۔ ناچیز کو پاک نہاد کے مقابلے میں رکھا گیا ہے۔ یعنی جن کی فطرت میں پاکی اور پاکیزگی ہے وہ ان لوگوں سے ربط قائم نہیں کرسکتے جن کے یہاں یہ خوبی نہیں پائی جاتی۔ اسے وہ ناچیز سے موسوم کرتے ہیں۔ جس طرح گوہر خار سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ ذوق نے ایک لمبی ترکیب بنائی ہے 'ہم صحبت تار رگ خارا' ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے خار کا کوئی تار اور رگ ہے جو مجسم ہوکر نظر کے سامنے آگیا ہے۔ گوہر بھی سیپ میں بند ہے اور اس کی پاکیزگی کا راز بھی اسی میں پوشیدہ ہے۔ ربط اور صحبت میں ایک تعلق ہے۔ حباب اگر نوک خار کی صحبت اختیار کرلے تو اس صورت میں حباب پھوٹ جائے گا۔ اسی وجہ سے گوہر صحبت تار رگ خار کی طرف مائل نہیں ہوتا۔ تار رگ خار کی طرف گوہر کا مائل نہ ہونا خود اس کی زندگی کے لیے بہت اہم ہے۔ اسی طرح پاک نہاد کو بھی پاکیزہ لوگوں کی ہی صحبت اختیار کرنی چاہیے۔ فارسی کا ایک بہت مشہور قول ہے کہ صحبت صالح ترا صالح کند صحبت طالع ترا طالع کند۔ فارسی کے اس قول کا رشتہ ذوق کے شعر سے براہ راست قائم ہوجاتا ہے۔ پاک نہاد انسان اگر اپنی پاکیزگی کی حفاظت نہیں کرے گا تو پھر اس کی پاکیزگی بھی بری صحبتوں کی نذر ہوجائے گی۔

دل خراش اور ہے طاقت دہِ دل ہے کچھ اور
کہ نہ گوہر کبھی ہیرا ہو نہ ہیرا گوہر

دل خراش اور طاقت دہِ دل کے درمیان جوفرق ہے اسے گوہر اور ہیرا کے فرق سے واضح کیا گیا ہے پہلا مصرع ثانی مصرعے کے مقابلے میں زیادہ خوبصورت اور توجہ طلب ہے۔ دل خراش ایک ایسی صورت حال ہے جو محسوس کی جاسکتی ہے۔ طاقت دہ دل کو بھی محسوس ہی کیا جاسکتا ہے اور

اس کا مطلب ہے دل کو طاقت دینے والا۔ ظاہر ہے جو دل خراش ہے وہ دل کو قوت تو نہیں پہنچا سکتا۔ یہ ایک طرح کی سینہ خراشی ہے۔ ہیرا نہ گوہر ہو سکتا ہے اور نہ ہی گوہر ہیرا ہو سکتا ہے۔ ہیرے کے ذریعہ شیشے پر خراش لگائی جاتی ہے اور گوہر سے سیپ کے دل کو تقویت ملتی ہے۔ سیپ کے دل کو تقویت ملنے کا مطلب یہ ہوا کے سیپ کی قیمت میں اضافہ ہوتا ہے۔ گوہر کو دیکھ آنکھ میں چمک پیدا ہوتی ہے۔ یہ چمک بھی تقویت دل کا باعث ہے۔ ہیرے کی بھی اپنی ایک قیمت لیکن ہیرا کبھی باعث تقویت دل نہیں ہوسکتا۔

فیض کو عالم بالا کے ہے شرط استعداد

قطرہ یکجا ہے طباشیر، تو یکجا گوہر

اس شعر کو بھی ذوق نے بہت سجا سنوار کر پیش کیا ہے۔ استعداد کی رعایت سے طباشیر آیا ہے۔ طباشیر ایک سفید رنگ کی دوا ہے، جو بانس کے گانٹھوں سے نکلتی ہے۔ لکھنے پڑھنے سے استعداد پیدا ہوتی ہے، اگر صلاحیت ہوگی تو پھر جو عالم بالا ہے اس سے فیض یاب ہوا جا سکتا ہے۔ استعداد بھی بوند بوند قطرہ قطرہ جمع ہوتی ہے اور یہ اچانک پیدا نہیں ہوتی۔ جیسا کہ کہا جا چکا ہے کہ طباشیر یعنی چاک بانس کے گانٹھ سے نکلنے والی سفیدی سے وضع کیا جاتا ہے۔ بانس کی وہ سفیدی بھی قطروں سے مل کر تیار ہوتی ہے۔ گویا جب طباشیر یعنی چاک بن کر تیار ہوگیا تو ایک طرح سے گوہر کی تخلیق ہوگئی یا گوہر تیار ہوگیا، یا گوہر یکجا صورت میں سامنے آ گیا۔

صدق اور کذب پہ ہر نکتے کے ہے شرط نظر

کور کیا جانے یہ سچا ہے کہ جھوٹا گوہر

صدق سچا ہے اور کذب جھوٹا۔ اسے سچ اور جھوٹ بھی کہنا چاہیے۔ سچ اور جھوٹ میں تمیز کے لیے نظر کی شرط لگائی گئی ہے اور نظر ہی بالآخر ایک ایسی شئے ٹھہرتی ہے جو فیصلہ کر سکتی ہے کہ سچ کیا ہے اور جھوٹ کیا ہے۔ نظر ایک معنی میں دانش بھی ہے جو تہذیبی زندگی میں دانشوری کی علامت بن جاتی ہے۔ مصرعۂ ثانی میں اسی لیے کہا گیا ہے کہ جو بے وقوف ہے وہ سچ اور جھوٹ کو سمجھ نہیں سکتا۔ چوں کہ یہاں گوہر کی طرف اشارہ ہے لہٰذا گوہر اصلی ہے یا نقلی اس کا فیصلہ کم عقل آدمی نہیں کر سکتا۔ اس شعر میں نظر بظاہر تو دیکھنے والی نظر ہے لیکن اس کا رشتہ انسان کی دروں بینی سے قائم ہو جاتا ہے اور دروں بینی دل کی صفائی اور روشنی سے ایک تعلق رکھتی ہے۔ اوپر کے اشعار میں بھی دل اور نظر سے ایک رشتہ قائم کیا گیا ہے۔

صاف باطن کی ہو جب قدر کہ ظاہر ہو درست

مول بھی ٹوٹ گیا صاف جو ٹوٹا گوہر

اس شعر میں بھی باطن کی صفائی پر زور دیا گیا ہے اور اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ باطن کی قدر وہی کر سکتا ہے، جس کا خارج بھی درست ہے۔ یعنی جس کا ظاہر درست نہیں ہے اس کے باطن کی قدر دانی بھی مشکل ہو جاتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ظاہر باطن سے بے تعلق نہیں رہ سکتا ہے۔ ظاہر ہی کو دیکھ کر باطن کا سراغ ملتا ہے اور ہم ظاہر سے باطن کی طرف جاتے ہیں۔ لہٰذا کوئی شئے کتنی قیمتی اور اہم ہے اس کا اظہار اولاً ظاہر ہی سے ہوتا ہے۔ ٹھیک اسی طرح جس طرح کہ اگر گوہر ٹوٹ جائے تو اس کی قیمت بھی کم ہو جاتی ہے۔ باوجود اس کے کہ وہ چمکیلا ہے لیکن اس کا ٹوٹ جانا اس کی قیمت کو گرا دیتا ہے۔ لفظ صاف دونوں مصرعوں میں آیا ہے۔ لیکن مصرعۂ ثانی میں صاف کے دو معنی ہیں۔ ایک تو صاف گوہر کے لیے ہے، یعنی گوہر صاف اور چمکیلا ہے اور صاف کا دوسرا مطلب دکھائی دینا ہے۔ یعنی گوہر جو ٹوٹا تو وہ صاف صاف دکھائی دے رہا ہے کہ وہ ٹوٹ گیا ہے۔ اس

شعر میں دل کی طرف اشارہ تو نہیں ہے مگر ذہن لفظ باطن اور ٹوٹنے سے دل کی طرف منتقل ہو جاتا ہے اور ہم دل کے بغیر باطن کا تصور نہیں کر سکتے۔

ہوتی غربت میں اگر قدر نہ خوش جوہر کی
تو کبھی کان سے باہر نہ نکلتا گوہر

ذوق نے غربت کے مضمون کو بہت سجا سنوار کر پیش کیا ہے۔ سیپ کی شکل بھی انسان کے کان سے بہت مشابہ ہوتی ہے۔ سیپ ہی موتیوں کی کان ہیں۔ ان کی قیمت بازار میں بہت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان موتیوں کو حاصل کرنے کے لیے سیپ تلاش کیے جاتے ہیں۔ انہیں جمع کیا جاتا ہے اور بڑی تعداد میں موتی دریافت کیے جاتے ہیں۔ اگر موتیوں کی قدر نہ ہوتی تو سیپ بھی نہ تلاش کیے جاتے اور موتی ہمیشہ سیپ کے جگر میں غربت کی زندگی گزارتے۔ شعر کا ایک دوسرا مطلب یہ ہے کہ کان میں جو زیور عورتیں پہنتی ہیں اول تو اس کی شکل گول ہوتی ہے اور کرن پھول اسی زیور کا نام ہے جو کان میں پہنا جاتا ہے اور کان کے نچلے حصے کو بنا گوش بھی کہتے ہیں۔ کان سے سنا بھی جاتا ہے۔ امداد امام اثر نے ایک بڑا ہی خوبصورت شعر کہا ہے جو اگر چہ قصیدے کا نہیں بلکہ غزل کا ہے۔

عکس رخ روشن سے کرن پھول جو چمکے
آئینہ صفت گرد بنا گوش ہوئی دھوپ

ذوق نے غربت کی قدردانی اور اس کے روشن پہلو کو موضوع بنایا ہے اور اس کے روشن پہلو کو کان کے گوہر سے ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ کان کا گوہر فطری طور پر کان سے باہر ہے اور اسے باہر ہونا ہی ہے لیکن دیکھیے کہ ذوق نے کان سے نکلی ہوئی گوہر کی شکل کو غربت کی قدردانی سے وابستہ کر دیا ہے۔ غربت مسافری اور غریب الوطنی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کان کے گوہر میں مسافر کی غریب الوطنی سمٹ آئی ہے اور اس سے ایک بصری پیکر ابھرتا نظر آتا ہے۔

خلش خار جنوں سے ہے، پروتا کیا ہے
ہر قدم پر، قدم آبلہ فرسا گوہر

ذوق نے خلش خار جنوں کی ترکیب کے ذریعے دیوانگی کی طرف اشارہ کیا ہے۔ جنوں کے خار کی خلش کا رشتہ بھی سفر سے اور قدم سے ہے۔ آبلے پاؤں میں ہی پڑتے ہیں اور خار بالآخر آبلے کو آبلہ رہنے نہیں دیتا۔ قدم آبلہ فرسا یعنی آبلے کو توڑنے والا قدم۔ یعنی چلنے کے بعد جو پاؤں کے آبلے ہیں وہ ٹوٹ جاتے ہیں۔ گوہر اور پرونا ان دونوں میں ایک رشتہ ہے۔ خلش، خار جنوں کے ساتھ نہایت ہی خوبصورت معلوم ہوتی ہے۔ جنوں کے خار کی خلش اور کیا ہو سکتی ہے کہ وہ آبلے کو توڑے۔ گویا ذوق نے سفر قدم اور اس سے وابستہ ایک اہم پہلو کو اس شعر میں پیش کیا ہے اور گوہر ایک نئی صورت میں اس مضمون کے ساتھ یہاں سامنے آتا ہے۔

دل عاشق میں کرے کیوں کہ نہ آنسو سوراخ
اسی الماس سے جاتا ہے یہ بیندھا گوہر

عاشق کا رونا ہماری شعریات کا حصہ ہے۔ عموماً عاشق کی آہ آسمان کی طرف جا کر آسمان میں سوراخ کرتی ہے، لیکن یہاں عاشق کے دل میں آنسو سوراخ کرتا ہے۔ الماس ایک نہایت قیمتی جواہر ہے جو چمکیلا ہوتا ہے۔ بیندھا کا مطلب سوراخ کرنا ہے۔ یہاں دل اور الماس سے ایک

رشتہ قائم کیا گیا ہے۔آنسو کو موتی بھی کہتے ہیں اور آب بھی۔عاشق کے دل میں جو آنسو سوراخ کر رہا ہے وہ یوں تو دل ہی سے نکلا ہے اور دل کے راستے سے اسے آنکھوں تک آنا ہے۔لیکن ذوق نے یہاں آنسو کو بیندھا گوہر کہہ کر اس کے راستے کی طرف اشارہ کیا ہے کہ وہ جاتا ہے تو اسی الماس کی طرف سے جاتا ہے۔الماس اور گوہر دونوں میں ایک رشتہ بھی ہے گویا آنسو جو آنکھوں تک دل کے راستے سے آتا ہے وہ پھر دل کی طرف رخصت ہوتا ہے اور عاشق کے دل کو چھلنی کر دیتا ہے۔آنسو کا دل عاشق میں رہنے کے باوجود دل عاشق میں سوراخ کرنا اس طرف اشارہ ہے کہ آنسو دل عاشق کے لیے نقصان دہ ہے۔ذوق کے اس شعر میں دل عاشق میں سوراخ کرنے کا مضمون باندھا گیا ہے۔میر نے گریہ کے ذریعہ دل کے سوختہ ہونے کا مضمون باندھا ہے۔آنسو کا سوراخ کرنا اور دل عاشق کو جلانا ،جلا کر خاکستر کرنا کلاسیکی مضامین کا حصہ ہے۔اردو غزل میں اس نوع کے مضامین کثرت کے ساتھ مل جائیں گے۔اس ضمن میں یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ گوہر میں سوراخ کیا جاتا ہے تاکہ موتیوں کو پرویا جا سکے۔اگر گوہر میں سوراخ نہ کیا جائے تو پھر اسے دھاگے میں پرویا نہیں جا سکتا۔

ضبط گریہ نے جلایاہے درونہ سارا
دل اچنبھاہے کہ ہے سوختہ تر پانی میں

میر کے اس مضمون میں ضبط گریہ یعنی آنسو نے اس قدر سوزش پیدا کی کہ دل نے شعلۂ جوالہ کی صورت اختیار کر لی۔دل کے اندر موجود لہو میں بھی پانی کی صفت سیلانی اور رطوبت موجود ہے۔دل کی لپٹ ، بھپکا اور شعلہ خزی اس قدر ہے کہ سینے کا تمام لہو بھی اسے بجھا نہیں سکتا۔شاعر کو اچنبھا بھی اسی بات کا ہے کہ دل لہو یعنی پانی میں رہنے کے باوجود اس قدر سوختہ ہو گیا۔

ذوق موقوف کر انداز غزل خوانی کو
ڈھونڈ اس بحر میں اب تو کوئی اچھا گوہر

ذوق کا اشارہ غزل گوئی کی طرف ہے اور ہمیں معلوم ہے کہ غزل کا ظہور قصیدے سے ہوا ہے،تو ابھی تک شاعر نے جو کچھ کہا ہے وہ غزل ہی کی صورت میں کہا ہے،اسی لیے وہ اسے انداز غزل خوانی کہتا ہے۔چوں کہ اس کی ردیف گوہر ہے لہٰذا ایک اچھا موقع ہاتھ آیا کہ بحر کا لفظ استعمال کر کے کسی اور گوہر کو تلاش کرنے کی بات کی جائے۔یعنی اب تک جس گوہر کو تلاش کیا گیا ہے وہ برا نہ سہی مگر شاعر کسی اور گوہر کا متلاشی ہے جسے وہ اچھا گوہر کہتا ہے۔گوہر سے مراد کچھ ایسے مضامین بھی ہیں جو ابھی تک شاعر کی گرفت سے باہر ہیں۔اچھے گوہر سے اشارہ بہادر شاہ ظفر کی مدح بھی ہے۔بحر یعنی بحر قصیدہ گوئی۔قصیدہ گوئی کا اصل مقصد ممدوح کی مدح ہے۔ذوق اس شعر کے ذریعہ مدح کی طرف آنا چاہتے ہیں۔قصیدہ نگار کسی نہ کسی بات کے ذریعہ پہلو بدلتا ہے اور مدح کی طرف آتا ہے۔ظاہر ہے اس شعر سے گریز کا عمل شروع ہو رہا ہے۔گریز کا شعر مدح اور تشبیب کے درمیان ایک دلچسپ موڑ کا کام کرتا ہے۔ذوق نے تشبیب کے مضامین کو غزل خوانی سے تعبیر کیا ہے۔پھر ذوق یہ بھی بتاتے ہیں کہ دریائے سخن میں غوطہ لگانا ہی بہتر عمل ہے۔دریائے سخن کی غوطہ زنی میں اس بات کا امکان ہے کہ شاعر کو حسن تقدیر سے کوئی قیمتی گوہر مل جائے۔غوطہ زن تقدیر پر انحصار کرتے ہوئے ہی غوطے لگاتا ہے۔اسے معلوم نہیں ہوتا کہ غوطہ زنی میں اسے کیا چیز ملے گی۔ان دو اشعار کے ذریعہ ذوق نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ دریائے سخن میں غوطہ زنی کرنے کے بعد اب تک جو چیز حاصل ہوئی ہے،وہ مقصد کے مطابق نہیں ہے۔یعنی اب تک جو مضامین ہاتھ آئے ،وہ مدح کے مضامین نہیں ہیں۔اس لیے ایک بار اور دریائے سخن میں غوطہ لگانا لازمی ہے۔گریز کا یہ انداز بہت برجستہ اور فطری نظر آتا ہے۔غواصی کا عمل

تشبیب کو مدح کی طرف لے آیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ غواص بار بار دریا میں غواصی کرتا ہے۔ کئی مرتبہ غوطہ زنی کرنے کے بعد ہی کوئی قیمتی شئے اس کے ہاتھ آتی ہے۔ اس رعایت سے مدح کے مضامین باندھنے کے لیے از سر نو کمر بستہ ہونا بہت دلچسپ ہوگیا ہے۔ پھر یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ ذوق نے تشبیب کے لیے غزل کا لفظ استعمال کیا ہے۔ ذوق کی اس تشبیب میں جو مضامین آئے ہیں، ان کا رشتہ غزل سے ہی قائم کیا جا سکتا تھا۔

غوطہ دریائے سخن میں ہے لگانا بہتر
آگے تقدیر سے خر مہرہ ملے یا گوہر

خرمہرہ کے معنی سیپ یا کوڑی کی ہے۔ غوطے کے دوران سمندر سے اگر گوہر ملے تو غوطہ زنی کا مقصد پورا ہو جائے گا اور اگر غوطہ خور کو خرمہرہ یعنی سیپ یا کوڑی ملے تو اس کی کوئی قیمت نہیں ہوگی۔ کیوں کہ دریا میں سیپ اور کوڑیوں کی کوئی کمی نہیں ہے۔ یہ تو بڑی تعداد میں موجود ہیں۔ ذوق نے دریائے سخن میں غوطہ لگانے کی بات کی ہے۔ ظاہر ہے کہ دریائے سخن میں غوطہ زنی کے بعد جو کچھ حاصل ہوگا اسے تقدیر سے وابستہ کر دیا ہے۔ لیکن دریائے سخن سے کچھ نہ کچھ تو حاصل ہوگا ہی۔ اس شعر میں حسن طلب کا عنصر بھی نمایاں ہوگیا ہے۔ تقدیر سے گوہر ملنے کا احساس حسن طلب ہی کا حصہ ہے۔ شاعر خاموشی کے ساتھ اپنی خواہش کا اظہار کرتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ قصیدہ نگار عموماً مدح کے بعد آنے والے اشعار میں حسن طلب کے مضامین باندھتا ہے۔ مدح سے قبل اپنی خواہش کا اظہار نہیں کرتا۔ یہی کلاسیکی متن کا امتیاز ہے کہ ایک شعر میں کئی معنی کی مختلف جہتیں پوشیدہ ہوتی ہیں۔ اب یہ تو قاری پر منحصر ہے کہ وہ خرمہرہ تلاش کرے یا گوہر اس کے ہاتھ آ جائے۔ ذوق کے اس شعر کا ایک مطلب تو یہ ہوگا کہ شاعر ممدوح کی مدح کے لیے مناسب اور عمدہ مضامین کی تلاش میں کوشاں ہے، لیکن شعر کا دوسرا مطلب یہ ہے کہ دریائے سخن میں غوطہ زنی کر کے ممدوح کی خوب تعریف و توصیف کی جائے۔ اب تقدیر پر یہ بات منحصر ہے کہ بادشاہ کے دربار سے خالی ہاتھ لوٹنا پڑے گا یا بادشاہ نادر جوہر سے نوازے گا۔ انسان ہمیشہ کوشش کرتا ہے۔ کوشش کرنا انسان کا کام ہے اور کوشش کا صلہ دینا تقدیر کے سپرد ہے۔ انسان اپنی تقدیر سے زیادہ کبھی حاصل نہیں کر سکتا۔ انسان تقدیر کے آگے مجبور محض ہے۔ پھر انسان کی زندگی میں عمل کی بھی بہت قدر و قیمت ہے۔ دریا کے کنارے بیٹھ کر گوہر کا خواب دیکھنے والا کبھی گوہر حاصل نہیں کر سکتا۔ گوہر حاصل کرنے کے لیے دریا میں اترنا ضروری ہے۔ الغرض ذوق نے اس سادے شعر میں انسانی زندگی کے عمل اور تقدیر کو بہت عمدہ طور سے پیش کیا ہے۔ ایسی فنی چابک دستی کے ساتھ عمل اور تقدیر کی امیجری کی ہے کہ آسانی کے ساتھ معنوی تہہ داری کا اندازہ نہیں ہو پاتا۔ شعر کی پہلی قرأت میں قاری کا ذہن صرف مدح کے آنے والے اشعار کی طرف ہی منتقل ہو پاتا ہے۔

12.3 اکتسابی نتائج

اس اکائی کو پڑھنے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

☆ ایک کلاسیکی شاعر کس طرح قصیدے کے مضامین باندھتا ہے۔

☆ قصیدے کے اشعار کی تشریح کس طرح کی جاتی ہے۔

☆ شعر میں کس طرح معنی کی مختلف جہتیں خلق ہوتی ہیں۔

☆ قصیدہ اپنی تہذیبی روایات سے رشتہ استوار کرتا ہے۔

☆ قصیدہ میں موجود الفاظ کو کلاسیکی شعری روایت سے علاحدہ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔

☆ قصیدے کا کوئی شعر اگر مشکل ہو تو بار بار قرأت کے ذریعہ اس کی تفہیم ممکن ہے۔
☆ غزل جیسی صنف قصیدے سے نکلی ہے۔

12.4 کلیدی الفاظ

الفاظ	معنی
تشبیب	قصیدے کی تمہید میں عشقیہ مضامین کا بیان
گریز	قصیدے میں تمہید کے بعد اصل مضمون کی طرف متوجہ ہونا، علیٰحدگی، اجتناب
مدح	وہ نظم، جس میں کس کی تعریف ہو، تعریف، توصیف، ستائش
آبلہ دل	دل کے پھپھولے
گوہر	وہ موتی جو سیپ کے اندر سے برآمد ہوتا ہے
نظر خلق	مخلوق کی نظر
اہل صفا	پاکیزہ لوگ، اللہ والے
تہہ دریا	دریا کی گہرائی
درخور خواہش	خواہش کے مطابق
مرغ	پرندہ
غرق	ڈوبا ہوا
تر	بھیگا ہوا
دل صاف	پاک صاف دل
عزلت	تنہائی
گردوں	آسمان
غبار	دھول
کور باطن	تنگ دل
جوہر دانش	علم کا جوہر
شناخت	پہچان
جز	سوا
دیدۂ بینا	دیکھنے والی آنکھ، مشاہدۂ حق کرنے والی نظر

ژالہ	اولا
بے مغز	بے عقلی
پر مغز	عقلمند
حباب	پانی کا بلبلہ
ربط	تعلق
پاک نہاد	پاک طینت
تار رگ خارا	خار کی رگ کا تار یعنی خار کی نوک
دل خراش	دل کو چھیلنے والا ، دل کو تکلیف دینے ولا
طاقت دہ دل	دل کو طاقت دینے والا
فیض	فائدہ، نفع
عالم بالا	عالم دنیا کے بالمقابل وہ دنیا جو روحوں ،فرشتوں کی دنیا ہے
طباشیر	ایک سفید رنگ کی دوائی جو بانس کے گانٹھوں سے نکلتی ہے،سفید چاک جس سے لکھا جا تا ہے
صاف باطن	وہ دل جس میں صفائی اور پا کیزگی ہو
ظاہر	سامنے نظر آنے والا
مول	قیمت
خوش جوہر	خوبصورت دیکھنے والا جوہر
کان	جس جگہ سے معدنیات نکلتی ہیں
خلش خار	خار کی وجہ سے ہونے والی تکلیف
آبلہ فرسا	آبلہ کو توڑنے والا
الماس	کان سے نکلنے والا سفید قیمتی پتھر جو شیشے اور دیگر جواہرات کو کاٹ دیتا ہے، ہیرا
بیندھا	سوراخ کرنا
موقوف کرنا	بند کرنا ، روکنا
خرمہرہ	کوڑی جو سمندر میں پائی جاتی ہے

12.5 نمونہ امتحانی سوالات

12.5.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات ؛

1۔ نظر خلق سے کون نہیں چھپ سکتے ؟

2۔ گوہر کہاں پایا جاتا ہے؟

3۔ بہادر شاہ ظفر کب تخت نشین ہوئے تھے؟

4۔ خرمہرہ کے معنی کیا ہیں؟

5۔ ذوق نے یہ قصیدہ کس کی شان میں لکھا ہے؟

7۔ ذوق کو کس نے خاقانی ہند کے لقب سے نوازا؟

8۔ اس قصیدے میں ردیف کیا ہے؟

9۔ قصیدے کا ہر شعر کس حرف پہ ختم ہوتا ہے؟

10۔ شاعر نے آبلۂ دل کی تشبیہ کس سے دی ہے؟

12.5.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ اپنی یادداشت سے اس قصیدے کے تین اشعار تحریر کریں۔

2۔ اس قصیدے کے کسی دو شعر کی تشریح کریں۔

3۔ شروع کے پانچ اشعار کے مشکل الفاظ کے معانی بتائیں۔

4۔ قصیدے کی تشریح میں شعر کے کیا کیا محاسن رقم کیے جاتے ہیں؟

5۔ گوہر کا انسان کے دل سے کیا رشتہ قائم ہوتا ہے؟

12.5.3 طویل جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ اس قصیدہ کی روشنی میں ذوق کی قصیدہ نگاری پر مضمون تحریر کریں۔

2۔ اس قصیدے کی تشبیب پر تفصیلی روشنی ڈالیے۔

3۔ قصیدے میں پرشکوہ آہنگ، رعایت لفظی و معنوی اور قادرالکلامی سے آپ کیا سمجھتے ہیں۔

12.6 مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ کتابیں

1۔ اردو میں قصیدہ نگاری — ابومحمد سحر

2۔ انتخاب قصائد اردو — ابومحمد سحر

3۔ قصیدہ کا فن اور اردو قصیدہ نگاری — محمود الٰہی

4۔ اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ — محمود الٰہی

5۔ انتخاب قصائد — اتر پردیش اردو اکادمی

بلاک IV: شعری اصناف II

اکائی 13: مرثیہ کا فن

اکائی کے اجزا

13.7.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات

13.7.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات

13.7.3 طویل جوابات کے حامل سوالات

13.8 مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ کتابیں

13.0 تمہید

مرثیہ ہر دل عزیز صنف سخن ہے۔ جس نے اردو شاعری کے دامن کو نہایت وسیع کر دیا ہے اور اسے دوسری زبانوں کی شاعری کا مد مقابل بنا دیا ہے۔ انسانی زندگی میں جذبہ طرب والم مشترکہ طور پر سامنے آتے ہیں۔ جذبہ غم اور حزن و یاس کے شاعرانہ اظہار بیان کا نام مرثیہ ہے۔ اس صنف میں سوز ہی ساز بن کر اس تاثیر کے ساتھ ابھرتا ہے کہ پڑھنے اور سننے والے پر رقعت طاری ہو جاتی ہے۔ مرثیہ کا نام آتے ہی عام طور پر محرم کے مہینے میں کی جانے والی نوحہ خوانی کی طرف ذہن مائل ہو جاتا ہے۔ مرثیہ میں فنی کمالات پیش کرنا بہت مشکل امر ہے۔ کیونکہ ایک ہی مضمون مختلف طریقے سے بار بار پیش کیا جاتا ہے۔ لیکن اردو مرثیہ نگاروں نے جس طرح اسے مہارت کے ساتھ دہرایا ہے ہر بار پڑھنے یا سننے پر بھی نیا پن اور ندرت میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی بلکہ اس کا حسن دوبالا ہوتا جاتا ہے۔ مرثیہ ہر دل کو پوری مقناطیسیت کے ساتھ اپنی طرف کھینچ لینے کی صلاحیت رکھتا ہے۔

زیر نظر اکائی میں آپ فن مرثیہ نگاری سے آشنائی حاصل کریں گے۔ اس کے علاوہ اردو مرثیہ کی مختصر تاریخ دکن شمالی ہند اور لکھنو میں آپ کی معلومات میں اضافہ کا باعث ہوگا۔ مرثیہ کی ثقافتی اور لسانی اہمیت کے علاوہ عہد حاضر میں مرثیہ کی اہمیت سے آپ آگاہ ہو جائیں گے۔ اس اکائی میں اکتسابی نتائج کے ساتھ مشکل الفاظ کے معنی بھی درج ہوں گے۔ جو مطالعے کے دوران آپ کو آسانی فراہم کریں گے۔ علاوہ ازیں نمونے کے طور پر امتحانی سوالات بھی درج کیے جائیں گے۔ جن میں معروضی مختصر اور طویل جوابات کے حامل سوالات شامل ہوں گے۔ اکائی کے آخر میں کتابوں کے نام مع مصنف درج ہوں گے۔ جن کے مطالعے سے آپ مزید معلومات حاصل کر سکیں گے۔

13.1 مقاصد

اس اکائی میں آپ فن مرثیہ نگاری کا جامع مطالعہ کریں گے۔ اس مطالعے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ :

☆ اردو مرثیہ کی تاریخ سے آپ کی واقفیت ہوگی۔

☆ مرثیہ کی تعریف سے آپ آگاہ ہوں گے۔

☆ مرثیہ کے اقسام سے آپ کو واقفیت حاصل ہوگی۔

☆ مرثیہ کے اجزائے ترکیبی سے آپ خصوصی واقفیت حاصل کریں گے۔

☆ مرثیہ کی لسانی اور ثقافتی اہمیت سے آپ کی آشنائی ہوگی۔

☆ عہد حاضر میں مرثیہ کی اہمیت کا راز آپ جانیں گے۔

13.2 اردو مرثیہ کی مختصر تاریخ: دکن شمالی ہند اور لکھنو میں

مرثیہ نگاری کی تاریخ کے مطالعے سے یہ پتہ چلتا ہے کہ عربی زبان کی شاعری میں مرثیہ کو زمانہ جاہلیت میں خاص رتبہ حاصل تھا۔ اسلام کی آمد کے بعد مرثیہ نگاری میں مزید اضافہ ہوا۔ ابتدا میں عرب میں شخصی مرثیہ لکھنے کا طریقہ رائج تھا۔ جس میں کسی شخص کی وفات کے بعد اس کے

اوصاف فضائل اور نیک کردار نہایت حزنیہ انداز میں بیان کیے جاتے تھے۔مرحوم کی وفات سے جو خلا پیدا ہوا اس کا بھر پور اظہار نہایت دردمندانہ اور جذباتی انداز میں ہوتا تھا۔عربی میں سب سے پہلے ایک بدو عورت نے اپنے بیٹے کا مرثیہ لکھا جو درد اور صداقت کا نمونہ ہے۔

خنسا نے ایام جاہلیت ہی نہیں بلکہ آمد اسلام کے بعد کا زمانہ بھی دیکھا۔خنسا نے اپنے بھائی کی موت پر مرثیہ کہا تھا۔جس میں صداقت سادگی اخلاص اور اثر انگیزی موجود ہے۔عربی کے اثر سے ایران میں فارسی میں شخصی مرثیہ لکھنے کا طریقہ رائج ہوا۔فارسی شاعر فرخی نے سلطان محمود کا مرثیہ لکھا۔یہ مرثیہ احساسات وجذبات کی تاثیر کے اعتبار سے ہی نہیں بلکہ فنی اعتبار سے بھی اہم ہے۔فارسی میں شہیدان کربلا پر سب سے پہلا مرثیہ حکمرانِ صفویہ کے دور حکومت میں محتشم کاشی نے تحریر کیا تھا۔محتشم کاشی کا اثر قبول کرتے ہوئے فارسی میں مرثیہ لکھا جانے لگا۔عزاداری کا رواج قائم ہو چکا تھا،لیکن محتشم کاشی کے بعد فارسی مرثیہ نگاری میں ایک ہی اہم نام مقبل کا سامنے آتا ہے۔

اردو مرثیہ کے آغاز کا شرف دکن کی سرزمین کو حاصل ہے۔بہمنی حکمراں سنی عقیدہ کے تھے،لیکن بعد میں ان کا رجحان شیعہ مسلک کی طرف ہو گیا تھا۔علاوالدین حسن بہمن شاہ نے بہمنی حکومت قائم کی تھی۔اسی خاندان کا ایک بادشاہ محمد شاہ اول نے ملک کے انتظامیہ کو مضبوط ومنظم کیا تھا۔بہمنی سلطنتوں کے بادشاہوں کی عظمت یہ تھی کہ انہوں نے فوج کو مضبوط کیا اور حکومت کے اندرونی نظم ونسق کو کامیابی سے بحال کیا۔محمد دوم نے اپنی حکومت کو شائستہ تہذیب اور علم وفضل کی مثال بنادیا تھا۔تمام بہمنی بادشاہوں نے ایران عراق اور عرب فنکار تاجر سپاہی علما بزرگانِ دین اور شعرا کو اپنی سلطنت میں خیر مقدم کہا۔اس طرح نوواردوں کا ازدِحام دکن میں ہو گیا۔ایران اور عراق سے آنے والے شیعہ مسلک کی پیروی کرتے تھے۔بہمنی بادشاہوں کی حکومت ترقی پزیر تھی۔تمام تر سیاسی تصادم کے باوجود اندورنی ماحول اطمینان بخش تھا۔شیعیت کی تعلیم سماج میں اپنی جگہ مخصوص کر رہی تھی۔الغرض ماہِ محرم میں عزاداری سلام اور نوحہ خوانی کی مجلسیں ہونے لگیں اور شیعہ مسلک کا چلن عام ہو گیا۔قطب شاہی حکومت میں اس رجحان کو زیادہ تقویت ملی۔سلطان قلی قطب شاہ اردو کا پہلا صاحب دیوان شاعر تھا۔اس کے دیوان میں نوحہ سلام اور مرثیے موجود ہیں۔قلی قطب شاہ خود بھی مجلسِ عزاداری میں شریک ہوتا تھا۔دوسرے شعرا کے مرثیے سنتا تھا اور اپنا مرثیہ بھی سناتا تھا۔قلی قطب شاہ نے جو مرثیے قلم بند کیے ہیں وہ غزل کی ہیئت میں ہیں۔ان مرثیوں میں گرچہ دکنی زبان کا خاصا اثر ہے۔اس کے باوجود اس کی شیرینی میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی۔قلی قطب شاہ کے درباری شاعر ملاوجہی نے بھی مرثیہ لکھا ہے۔ان کے علاوہ بادشاہ جمشید قلی ابراہیم قلی قطب شاہ کے نواسہ عبداللہ قطب شاہ نے بھی سلام نوحے اور مرثیے تحریر کیے۔اسی دور حکومت میں برہان الدین جانم اور غواصی نے بھی مرثیے لکھے ہیں۔قطب شاہی دور کے آخری سلطان ابوالحسن تاناشاہ کے دور میں سماجی ہم آہنگی کی مثال قائم ہوئی۔اس کے عہد میں شعرا کو زبردست سرپرستی حاصل ہوئی۔کاظم،شاہی،نوری،افضل،سیوک،فائز اور لطیف نوری نے مربع مخمس اور غزل کی ہیئت میں مرثیے تحریر کیے۔

عادل شاہی سلطنت میں بھی مرثیہ نگاری کو بہت تقویت ملی۔یوسف عادل اس خاندان کا پہلا بادشاہ تھا۔وہ خود شعرا وادبا کی سرپرستی کرتا تھا اور اس خاندان کے دوسرے حکمران اسماعیل عادل شاہ علی عادل شاہ ابراہیم عادل شاہ اور محمد عادل شاہ کے زمانے میں بھی شعرا وادبا کو اہمیت حاصل تھی۔چنانچہ عادل شاہی دور حکومت میں بھی مرثیہ نگاری اور مجلس عزاداری کو فروغ ملا ہے۔نصرتی،قادر،مرزا،اور ایاغی کو دربارِ عادل شاہی میں خاص مقام حاصل تھا۔

سلطان قلی قطب شاہ کے مرثیہ کے چار اشعار پیش ہیں جو غزل کی ہیئت میں ہیں۔

لہو روتی ہیں بی بی فاطمہ اپنے حسیناں تئیں اولہو لالی کا رنگ ساتو گگن ابرال چھایا ہے

اما ماں پر ہوا سودکھنکو پوچھو مسلماناں　　　ہرایک ایمام پر یک دکھ بہت گھاتاں بسایا ہے
ظلم کیا کیا ہوا ہے آہ د نیامیں انن اوپر　　　تیا ظلم وبلا سب فاطمہ خاطر ملایا ہے

مرثیہ قادر کے دواشعار مثال کے طور پیش ہیں۔

رویں　فاطمہ　ہور　خدیجہ　نبی
یو تقدیراں کے آگے جل ہائے ہائے

نبی کے گھراں کا دیا گل ہو گیا
خدایا تو کریو عدل ہائے ہائے

اورنگ زیب کے زمانے میں مرثیہ ہاتھوں ہاتھ دکن سے شمالی ہند کا سفر طے کر چکا تھا۔اورنگ زیب کے بعد اس کا بیٹا بہادر شاہ ظفر تخت نشیں ہوااوراس نے شیعہ مسلک اختیار کرلیا۔اس طرح لال قلعہ میں عزاداری کی مجلسیں ہونے لگیں۔ یہاں تک کہ شربت پلانے تعزیہ داری علم داری ڈنکا بجانے اور پیک باندھنے کا طریقہ شمالی ہند میں بھی رائج ہوگیا مرثیے نوحے اور سلام پڑھے جانے لگے۔بادشاہ خود ہی بڑے احترام اور عقیدت مندی سے یہ تمام جشن کرتے تھے۔اس طرح شمالی ہند میں بھی مرثیہ نگاری کے لیے فضا تیار ہوگئی۔امام باڑے قائم ہوئے۔شمالی ہند کے ابتدائی مرثیہ نگاروں میں شاہ حاتم، قاسم، مسکین، فضلی، یک رنگ اور سکندر کے نام اہم ہیں۔سکندر نے سودا سے قبل مسدس کی ہیئت میں مرثیے لکھے اور کافی مقبول بھی ہوئے۔

سودا نے بھی بعد میں مسدس کی ہیئت میں مرثیے تحریر کیے ہیں۔سودا کی یہ کاوش قابل ذکر ہے کہ انہوں نے مرثیہ نگاری میں شاعرانہ فنکاری اورادبی طرزِ بیان پر توجہ مبذول کرائی۔لیکن ان باتوں کے باوجود وہ مرثیہ نگاری میں کامیاب نظر نہیں آتے۔ پہلا مسدس مرثیہ لکھنے کا سہرا سودا کے سر بندھا ہے۔لیکن مسدس کی ہیئت میں مرثیے پہلے سے موجود تھے۔چونکہ سودا کو شاعری کی دنیا میں استاد کی حیثیت حاصل تھی۔اس لیے ان کا (مسدس کی ہیئت والا) مرثیہ تذکروں میں شامل کرلیا گیا۔سودا کے مرثیہ کا نمونہ پیش ہے :

مثال 1:　لا کے اے مالنیاں رن کے چمن سے تلوار　　　گوندھ نوشہ کے لیے گل زخم کا ہار
تار گتھنے کا کروسہرے کے لوہوکی دھار　　　گا ودروازے پہ تم باندھ کے یہ بندھن آر
غم ایں خانہ بہر خانہ مبارک باشد
درد کا شانہ بہ کاشانہ مبارک باشد

مثال:2

سامعوں میں تاب نہیں سودا نہ کر آگے بیاں　　　ابر مژگاں نے تو بوندیں خون کی برسائیاں
نہ کر بس آگے تو سودا یہ ذکر رہ خاموش　　　فلک کی پشت سے گزرا ہے سامعوں کا خروش
لہو ہر اک کے جگر کا یہ مارتا ہے جوش
کہ ان کی چشم سے جز خون جگر بہا کچھ اور

اس دور میں نظم کی ہر ہیئت میں مرثیے تحریر کیے گئے ۔ یہ زمانہ مرثیہ کی ہیئت تلاش کر رہا تھا۔لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اس دور میں مربع اور مسدس مرثیہ کی پسندیدہ ہیئت تھی۔اس دور میں میر اور سودا کے مرثیے تاریخی اور ہیئت کے اعتبار سے اہم تو ہیں لیکن ان مرثیوں میں سوز و گداز اور رقت انگیزی کی کمی کھٹکتی ہے۔مگر یہ ضرور ہے کہ زبان و بیان کا لطف اور محاسنِ کلام اس دور کے مرثیوں کی خصوصیت ہے۔اس دور کے مرثیے میں تشبیہات اور استعارات کا استعمال بخوبی ہوا ہے۔جس میں اس عہد کے سماجی رسموں جینا مرنا شادی بیاہ اور دیگر تقریبات اور وقتی مسائل کا ذکر بھی ملتا ہے۔

روشن علی سہارن پوری سودا سے قبل کے مرثیہ گو ہیں۔انہوں نے عاشورنامہ کے نام سے ایک طویل نظم لکھی تھی۔جس کے اشعار کی تعداد تین ہزار چھ سو انتالیس (3,639) ہے۔اگر یہ کہا جائے کہ انیسویں صدی شمالی ہندوستان میں مرثیہ نگاری کے عروج کی صدی ہے تو بیجا نہ ہوگا۔اس عہد میں مرثیہ نگاروں کی ایک الگ جماعت تھی جن میں کچھ لوگ تو صرف مرثیہ ہی تحریر کرتے تھے۔مرثیہ نگاروں کی کثیر تعداد تو موجود تھی لیکن کوئی بلند پایہ مرثیہ گو نہیں تھا۔ان کا اصل مقصد صرف اور صرف سامعین سے داد و تحسین حاصل کرنا تھا۔

سودا کے مرثیوں کا دیوان الگ ہے۔ان کے مطبوعہ دیوانِ مرثیہ میں اکیانوے (91) مرثیے موجود ہیں۔ان مرثیوں کے مطالعے سے یہ ظاہر ہوجاتا ہے کہ سودا نے جوشِ عقیدت کے باعث مرثیے تحریر کیے ہیں۔سودا نے مرثیہ کے طرز میں تجدید نہیں کی ہے بلکہ قدیم مرثیہ کے سرمایے سے استفادہ کرکے قدیم مرثیہ نگاروں کی پیروی کرتے نظر آتے ہیں۔

سودا کے علاوہ میر تقی میر نے بھی مرثیہ نگاری میں طبع آزمائی کی۔میر کی طبیعت میں سوز و گداز تھا۔اس وجہ سے وہ مرثیہ گوئی میں کامیاب نظر آتے ہیں۔میر تقی میر نے حضرت امام حسین اور دیگر شہیدانِ کربلا کی شہادت کے بیان میں مرثیہ نگاری کی ہے۔ان مرثیوں کے مطالع سے پتہ چلتا ہے کہ میر نے بھی قدیم طرز کی پیروی کی ہے۔مرثیہ نگاری میں جدت سے کام نہیں لیا ہے۔سودا کی طرح میر بھی سامعین کو رلانے کی کوشش کرتے نظر آتے ہیں۔میر کے مرثیہ کا نمونہ ملاحظہ کریں۔(یہ مرثیہ مربع کی ہیئت میں ہے)

مثال:1 ایک کہے تھی نوشہ قاسم کیسا بیاہ رچایا تھا — کیا ساعت تھی نحس وہ جس میں بیاہنے کو تو آیا تھا
لگ گئی چپ ہی ایکا ایکی اتنی ہی کیا لایا تھا — منہ بولے ہے اب تک تیرے ہاتھ کی مہندی لگائی ہوئی

مثال:2 وقت رخصت کے روتی تھی کھڑی زار بہن — بولے شہ رو و نہ بس ہائے مری غمخوار بہن
کیا کروں جان کے دینے میں ہوں ناچار بہن — اب رہا روز قیامت ہی پہ دیدار بہن

سودا اور میر نے جب مرثیہ نگاری کی تو شمالی ہند میں بھی اس صنف کو ادبی حیثیت حاصل ہوگئی اور دیگر شعرا بھی مرثیہ گوئی کی طرف مائل ہوئے۔رند قائم چاندپوری،میر حسن،صبر فیض آبادی،فرد عظیم آبادی،گمان دہلوی،ظہور علی،خلیق دہلوی وغیرہ نے بھی صنف مرثیہ کو خاص اہمیت دی اور مرثیہ نگاری کرتے رہے۔پورے شمالی ہند میں مرثیہ کا بول بالا ہوگیا۔اب مرثیہ نگاری کا فن مستحکم ہو چکا تھا اور اردو شاعری کی دنیا میں مرثیہ کو ایک خاص صنفِ شاعری قرار دیا جاچکا تھا۔

اودھ،فیض آباد اور لکھنو میں اردو مرثیہ نگاری کو زبردست فروغ ملا۔لکھنو ادب اور تہذیب کا گہوارہ تھا۔یہاں کے اسی ماحول نے صنفِ مرثیہ نگاری کو وہ نکھار عطا کیا کہ اس کا حسن دوبالا ہوگیا اور صنفِ مرثیہ گوئی لکھنوی ثقافت کا آئینہ دار بن گئی۔لکھنو اور گرد و نواح کو دلی کے بہ نسبت معاشی استحکام اور سماجی اطمینان حاصل تھا۔مگر یہاں کے نوابین اور امرا شیعہ مسلک کی پیروی کرتے تھے۔اس ماحول نے مرثیہ نگاری کے لیے فضا کو

آراستہ کر دیا۔ فصیح، خلیق، ضمیر اور دلگیر کے مرثیے مرثیہ نگاری کی اس عظیم الشان عمارت کی بنیاد بنے جسے بعد میں میر ببر علی انیس اور مرزا سلامت علی دبیر نے پایہ تکمیل تک پہنچایا۔

چنانچہ یہاں مرثیہ نگاری کے لیے مسدس کی ہیئت کا انتخاب کیا گیا۔ شہیدانِ کربلا کا مدینہ سے کربلا کا سفر اور اس سفر کی صعوبتیں کربلا کے میدان کی اذیتیں جنگ اور شہادت کا بیان عورتوں اور بچوں کی آہ و بکا کے ساتھ ساتھ مقصد شہادت اور اعلیٰ اخلاقی تعلیمات مرثیہ کی روح بن گئیں۔

فصیح کی طبیعت میں دہلوی دبستانِ شاعری کا رنگ تھا۔ انہوں نے سوز و گداز اور نفسیاتی پیرایہ اظہار اختیار کیا اور رخصت اور بین کو بڑی ہی ہنر مندی سے سنوارا آلِ رسول کی صبر و استقامت اور عزتِ نفس کے ساتھ ساتھ اللہ کی رضا کے آگے سرِ تسلیم خم کرنے کا جذبہ بڑی خوبی کے ساتھ پیش کیا۔ فصیح کی مرثیہ نگاری کی خوبی یہ ہے کہ انہوں نے جذبات نگاری محاکات نگاری اور بیان کی ندرت سے کام لیتے ہوئے مرثیہ نگاری کو بلندی بخشی۔

ضمیر کو مرثیہ نگاری کی دنیا میں ایک اہم مقام حاصل ہے۔ انہوں نے سراپا کا خاص اہتمام کیا اور رزمیہ کا بھی التزام کیا۔ بلکہ یہ حقیقت ہے کہ مرثیہ کے تمام اجزائے ترکیبی کو اپنے مرثیے میں ضمیر نے بڑی ہی خوبی کے ساتھ برتا ہے۔ ضمیر سے قبل تمام اجزائے مرثیہ کا اہتمام اور کسی مرثیہ نگار کے یہاں نظر نہیں آتا۔ ضمیر کے مرثیے میں رزمیہ بڑے ہی اہتمام کے ساتھ ابھرتا ہے۔ جس سے ان کے اسلوب میں خاص توانائی اور شان پیدا ہوجاتی ہے۔ زورِ تخئیل سے کام لیتے ہوئے محاکات نگاری اور شاعرانہ صناعی کے ذریعہ موضوعات کو اس طرح وسعت دی کہ ان کا نام مرثیہ کے حوالے سے معتبر ہوگیا۔

خلیق کی مرثیہ نگاری کا دار و مدار رخصت اور بین پر ہے۔ انہوں نے جذباتِ انسانی کی تصویر کشی کی ہے۔ احساسات و جذبات کی پیش کش کے ذریعہ رخصت اور بین میں سوز و گداز پیدا کیا ہے۔ زبان و بیان کو برتنے میں انہوں نے مہارت کا ثبوت دیا ہے۔ جس کے باعث خلیق کا اسلوب رواں دواں اور پر تاثیر ہوگیا ہے۔ خلیق کے یہاں مرثیہ کا مقصد دردانگیز روداد کا بیان ہے۔ انہوں نے شہادت اور بین پر خاص توجہ صرف کی ہے۔ چنانچہ حسرت و یاس کے دردانگیز بیان سے واقعات نظروں میں ابھر آتے ہیں۔

دلگیر کے مرثیے میں بھی اظہارِ رنج و الم خاص پہلو ہیں دیگر مرثیہ نگاروں کی طرح انہوں نے بھی جذبات و احساسات اور نفسیاتِ انسانی کو اس طرح پیش کیا ہے کہ کردار چلتے پھرتے اور بیان کرتے نظر آتے ہیں۔ انہوں نے خصوصاً خیمے میں موجود خواتین اور بچوں کی نفسیات کو پیش کیا ہے۔ چونکہ شہادت کے بیان پر انہوں نے بہت زور دیا ہے تو اس کے بعد کا مقام بین ہے۔ اس لیے اس مقام پر خیمہ حسین میں موجود مظلوم خواتین اور بچیوں کے بیانیہ اور حزن و ملال کا اظہار ہی اہمیت کا حامل ہوسکتا ہے۔ اس حقیقت کے پیش نظر دلگیر نے بین پر خصوصاً مشقت کرتے ہوئے اظہارِ غم اور ماتم کو خوبی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

میر ببر علی انیس کو اردو مرثیہ نگاری کی دنیا میں اول مقام حاصل ہے۔ انیس نے زبان و بیان کی فصاحت و بلاغت روز مرہ اور محاورات کے استعمال سے مرثیہ کو مالا مال کر دیا ہے۔ انیس کے کلام میں دبستان دہلی کی زبان اور شاعرانہ خصوصیات موجود ہیں۔ اس لیے ان کا انداز بیان سہل اور لہجہ پر تاثیر ہے۔ جو سیدھے دل میں اتر جاتا ہے۔ میر انیس کے مرثیے کی چھ ضخیم جلدیں موجود ہیں۔ انیس کو انسانی نفسیات کی پیش کش میں عبور حاصل ہے۔ انیس نے مرثیہ نگاری میں تمام اجزائے ترکیبی کو ملحوظ خاطر رکھا ہے اور مسدس کی ہیئت میں مرثیے تحریر کیے ہیں۔

انیس نے انسانی نفسیات کو برتنے اور جذبات نگاری کے مختلف النوع نمونے کے استعمال میں تمثیل قائم کی ہے۔ وہ المیہ کرداروں کے فطری افعال و حرکات کی ایسی تصویر کشی کرتے ہیں کہ حالات کی المنا کی مرثیہ میں بخوبی نمایاں ہوجاتی ہے۔ حالات کی ستم ظرفی کا بیان اور ایک باپ

کے اندرونی تصادم وکشمکش کی مثال اس بند میں ملاحظہ کریں:

شہ نے کہا تمہیں مرے دل کی نہیں خبر   پیارے کہاں سے لاوں میں اس طرح کا جگر
ہے باپ کا عصائے ضعیفی جواں پسر   جب تم نہ ہوگے پاس تو مر جائے گا پدر
ایسے ہنسے نہ تھے کہ ہمیں تم رلاتے ہو
شادی کے دن جو آئے تو مرنے کو جاتے ہو

انیس کی مرثیہ نگاری کا خاصا یہ ہے کہ وہ مرثیہ کے ہر ایک عنصر کے بیان میں متناسب اسلوب اختیار کرتے ہیں اور یہی ان کے فن کی خوبی ہے۔ انیس نے مرثیہ کے فن کو جذبات نگاری واقعات نگاری کی عکاسی جزیات نگاری انداز بیان کی ندرت تخئیل کی فراوانی فصاحت و بلاغت مرقع کشی محاکات تشبیہ واستعارات اور صنعتوں کے استعمال سے مالا مال کر دیا ہے۔

ڈر سے ہوا فرات کی موجوں کو اضطراب   اور آب میں سروں کو چھپانے لگے حباب
پانی سے مچھلیوں کو ابھرنے کی تھی نہ تاب   دہشت سے سب نہنگ چھپے جاکے زیر آب
اک شور تھا بچائے خدا اس کی کاٹ سے
طوفاں اٹھا ہے تیغ حسینی کے گھاٹ سے

دبیر اردو کے ایک اہم، مستند اور مسلم الثبوت شاعر ہیں۔ مرثیہ گوئی کے میدان میں انیس، دبیر کا مردِ حریف ثابت ہوئے۔ مرزا دبیر نے گیارہ بارہ سال کی عمر سے مرثیہ کہنا شروع کیا۔ دبیر نے جب مرثیہ کہنا شروع کیا تو اس وقت میر ضمیر، خلیق، دلگیر اور فصیح کے مرثیوں کی خوب پذیرائی اور شہرت تھی۔ دبیر، میر ضمیر کے شاگرد رشید تھے اور بادشاہ غازی الدین اور نصیر الدین حیدر کے زمانے میں استاد الشعرا تسلیم کیے گئے۔ یعنی کہ دبیر نے اپنی زندگی کے آخری ایام تک مرثیہ کے فن کو ایسی تقویت بخشی کہ مرثیہ کے تمام ترقی کے راستے دبیر سے ہی ہو کر گزرتے ہیں۔

مرزا سلامت علی دبیر کا نام بھی میر انیس کے ساتھ لیا جاتا ہے۔ ان کے مرثیے میں گھن گرج اور اسالیب کے تنوع کی عمدہ مثالیں موجود ہیں۔ دبیر کے یہاں صنائع لفظی ومعنوی کا بھرپور التزام موجود ہے۔ دوراز کار تشبیہات اور استعارات کا استعمال خوب کرتے ہیں۔ تخئیل کی فراوانی محاکات نگاری جذبات نگاری واقعات نگاری مرصع اسلوب نگارش جزیات نگاری ان کی مرثیہ نگاری کے امتیازات ہیں۔ مثال :

واں سینہ چاک چاند کے غم میں سحر کا تھا   یاں دل دونیم عترتِ خیر البشر کا تھا
درپیش ان کو داغ علی کے قمر کا تھا   ہردم یہ نوحہ زینب خستہ جگر کا تھا
کیا جلد رات چار پہر کی گزر گئی
لو صبح قتل ہوگئی اور میں نہ مر گئی

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ سرزمین ہند میں اردو مرثیہ کی ابتدا کہاں سے ہوئی؟
2۔ دکن کے جن شعرا نے مرثیہ نگاری کی ان میں سے کون کون اہم ہیں؟

13.3 مرثیہ کا فن

13.3.1 مرثیہ کی تعریف اور مرثیہ کے اقسام؛

مرثیہ عربی لفظ رثایا رثی سے مشتق ہے۔ جس کے لغوی معنی ہیں مردے کی خوبیوں کا بیان کرتے ہوئے رونا۔ اصطلاح علم وادب کے مطابق مرثیہ وہ نظمیہ صنف سخن ہے جس میں کسی کی موت کے بعد اس کے اوصاف اس طرح بیان کیے جائیں اور اس کی موت سے پیدا ہونے والے خلا کا ذکر اس طرح کیا جائے کہ قارئین اور سامعین کے دل میں ہمدردی کا جذبہ پیدا ہونے کے ساتھ ساتھ اخلاقی اور سبق آموز پہلو بھی ظاہر ہو۔

مرثیہ کی دو اقسام ہیں۔ پہلا شخصی مرثیہ دوسرا کربلائی مرثیہ۔ شخصی مرثیہ کسی فرد کی وفات کے بعد اس کے کھو دینے کے غم میں لکھا جاتا ہے۔ اس میں مرنے والے کے اوصاف اخلاص خصائل کردار اور فضائل کا بیان اور اس کے گزر جانے سے پیدا ہونے والی تکالیف اور خلا کا اظہار غم انگیزی کے ساتھ ہوتا ہے۔ مرزا غالب نے عارف کی وفات کے بعد مرثیہ عارف لکھا۔ یہ مرثیہ غالب نے لازم تھا کہ دیکھتے مرا رستہ کوئی دن اور غزل کی ہیئت میں لکھا ہے۔ علامہ اقبال نے اپنی والدہ کی موت کے بعد مرثیہ لکھا۔ یہ مرثیہ والدہ مرحومہ کی یاد میں مثنوی کی ہیئت میں لکھا ہے۔ غالب کی وفات کے بعد حالی نے غالب کا مرثیہ لکھا ہے۔

کربلائی مرثیہ کی دنیا بہت وسیع ہے۔ مدینہ سے امام حسین کا مع عزیز و اقارب بہتر لوگوں کے ساتھ روانہ ہونے سے لے کر شہادتِ امام حسین تک اور اس کے بعد پسماندگان کی اذیتوں کا بیان بھی ہوتا ہے۔ یعنی مدینہ سے روانہ ہونے سے قبل آلِ رسول کا وہاں کے لوگوں سے رخصت لینا۔ ان لوگوں کا آلِ رسول کو روکنے کی کوشش کرنا، اپنے نانا جان کی تربت پر جانا والدہ فاطمہ زہرہ اور بھائی حسن کی تربت پر جا کے اجازت طلب کرنا۔ سواری کا بیان روانگی کا بیان راستے کی صعوبتوں کا بیان، حر کے راستہ روکنے کے بیان کے ساتھ امام حسین اور ان کے ساتھیوں کے حسنِ اخلاق کا بیان حر کا امام کے ساتھ ہو جانے کا بیان۔ مسلم بن عقیل اور ان کے بیٹوں کی شہادت کا ذکر، عون محمد کا ذکر کوفہ والوں کے منہ موڑ لینے کا ذکر پھر امام حسین کے ساتھیوں کو یزیدی لشکر کا گھیر کے کربلا کے میدان میں لے جانے کا بیان۔ خیمے میں بچوں اور خواتین کے حالات کا تفصیلی بیان محرم کی پہلی تاریخ سے دسویں تاریخ تک یزیدیوں کے ظلم وستم اور مظلومین کی بھوک پیاس کا بیان علی اصغر علی اکبر عباس اور امام حسین کی بہادری جنگ کے حالات شجاعت گھوڑے اسلحہ کی توصیف اور شہادت کا بیان۔ عابد بیمار کا ذکر بی بی صغریٰ بی بی کبریٰ بی بی سکینہ بی بی زینب اور بی بی بانو کے جذبات و احساسات اور وارداتِ قلب کا بیان۔ امام حسین کا خطبہ اور ان کی شہادت کے بعد ان کی لاش کی اور خواتین کی بے حرمتی کا بیان وغیرہ کربلائی مرثیے کے اہم موضوعات ہیں۔ اس کے علاوہ آلِ رسول اور ان کے ساتھیوں کے اخلاق حسنہ کی عکاسی کے ساتھ ساتھ ہر کسی کے جذبات احساسات اور نفسیات کی مرقع کشی مرثیہ نگاری کو آفاقیت عطا کرتی ہے۔

فن مرثیہ گوئی میں سب سے زیادہ اہمیت واقعات نگاری اور جذبات نگاری کو حاصل ہے۔ واقعات نگاری میں رزم کا بیان خصوصی درجہ رکھتا ہے۔ تمام مرثیہ نگاروں نے رزم کے بیان میں بڑی ہی چابک دستی اور گہری کاوش کا ثبوت دیا ہے۔ واقعات کے پیش کرنے میں واقعات کے رونما ہونے کی ترکیب کا خصوصی خیال رکھا ہے۔ پہلے پیش آنے والے واقعات کو پہلے پیش کیا اور بعد میں رونما ہونے والے واقعات کو اسی تناسب سے پیش کیا ہے۔

13.3.2 مرثیہ کی اجزائے ترکیبی؛

ابتدائی مرثیہ میں اجزائے ترکیبی متعین نہیں تھے۔ خود ضمیر نے اور بعد میں انیس اور دبیر نے کوشش کی۔ خلیق سے ہوتے ہوئے فصیح ضمیر اور دلگیر تک آتے آتے مرثیہ کے اجزائے ترکیبی متعین ہو چکے تھے اور پھر انہی اجزائے ترکیبی کے لحاظ سے مرثیہ تحریر کیا جانے لگا۔ مرثیہ کے اجزائے

ترکیبی چہرہ،سراپا، رخصت، آمد، رجز، رزم، شہادت اور بین ہیں۔ ذیل میں ان پر تفصیل سے گفتگو کی جارہی ہے۔

13.3.2.1 چہرہ؛

چہرہ مرثیہ کا پہلا جز و اور تمہید ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ چہرہ سے ہی مرثیہ نگار مرثیہ کا آغاز کردے بلکہ آزادی ہے کہ وہ تمہید کے طور پر صبح و شام یا رات کی منظر کشی کرے۔ مرثیہ نگار تمہید میں مناجات حمد نعت مجلسِ عزا کی تعریف اور منقبت جیسے موضوع کا انتخاب کرتے ہیں یا پھر مرثیہ کے اہم کردار کی مدح کرتے ہیں یعنی مرثیہ کا یہ جز و نہایت متنوع مضامین کو اپنے اندر سمیٹنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ کبھی کبھی مرثیہ نگار غازی کے میدان جنگ میں آنے سے ہی مرثیہ کی شروعات کرتا ہے۔ ان موضوعات میں سب سے زیادہ طلوع سحر کو مرثیہ نگاروں نے اہمیت دی ہے۔ کیونکہ اسے صبح شہادت کے ساتھ مخصوص کردیا جاتا ہے۔ تاکہ آگے کی تحریر کے لیے زمین ہموار ہوجائے۔ مثال:

پیدا شعاع مہر کی مقراض جب ہوئی | پنہاں درازی پر طاوس شب ہوئی
اور قطع زلف لیلیٰ زہرہ لقب ہوئی | مجنوں صفت قبائے سحر چاک سب ہوئی
فکر رفو تھی چرخ ہنر مند کے لیے
دن چار ٹکڑے ہو گیا پیوند کے لیے

13.3.2.2 سراپا؛

سراپا مرثیہ کے اس جز میں جس کردار کا مرثیہ لکھنا ہے مرثیہ نگار اس کردار کی قد وقامت خصائل اور اخلاق کو اس حسن وخوبی سے پیش کرتا ہے کہ اس شخصیت کی مکمل اور پروقار تصویر ہماری نگاہوں میں ابھر جاتی ہے اور کردار مثال بن جاتا ہے۔

پروانہ شمع رخِ شبیر ہیں عباس | وہ نور کا قرآن ہیں تو تفسیر ہیں عباس
سر تا قدم نور کی تصویر ہیں عباس | حیدر کی طرح مالک شمشیر ہیں عباس
یا حضرت عباس زباں سے جو نکل جائے
مرتا ہو تو جی جائے جو گرتا ہو سنبھل جائے

13.3.2.3 رخصت؛

رخصت اس جز و میں میدان کربلا میں جانے والا غازی امام عالی مقام حضرت امام حسین کے سامنے حاضر ہوکر ان سے میدان جنگ میں جانے کے لیے اجازت طلب کرتا ہے۔ یہ ملاقات اپنے عزیزوں سے آخری ملاقات ہوتی ہے، لیکن اکثر مرثیوں کے اس حصے میں غازی حضرت زینب یا حضرت بانو سے اجازت مانگتا اور دہائی دیتا نظر آتا ہے۔ اس طرح اس جز و میں نہ صرف غازی بلکہ حضرتِ زینب حضرت بانو اور حضرت امام حسین کی جذباتی کشمکش غم و یاس قلبی واردات واحساسات کا امتزاج اس حصے کو نہایت پرتاثیر بنادیتا ہے اور اس مقام پر پیش کیے جانے والے تمام کرداروں کی نفسیات اور اندازِ بیان بھی ابھر کر سامنے آتے ہیں۔

اکبر نے طلب کی جو رضا دشت وِدغا کی | حالت ہوئی تغیر شہہ ارض و سماں کی
فرمایا میں راضی ہوں جو مرضی ہو خدا کی | چھوڑیں گے قدم راہ نہ تسلیم ورضا کی
اکبر کی جدائی کا تو مجھ کو نہیں غم ہے

تصویر بنی مٹتی ہے یہ رنج والم ہے

13.3.2.4 آمد؛

آمد رخصت کے بعد اردو مرثیہ نگاری میں آمد کا مقام آتا ہے۔ یعنی جب غازی اپنے عزیز و اقارب سے اجازت لے کے رخصت ہوتا ہے اور میدان جنگ میں وارد ہوتا ہے، اس ورود کو آمد کا نام دیا گیا ہے۔ یہ مرثیہ کا ایک اہم جزو ہے۔ غازی) ہیرو (کی آمد سے دشمنوں کے لشکر پر خوف و ہراس طاری ہو جاتا ہے۔ دشمن ان کی شجاعت شان وشوکت اور شخصیت کا رعب مرتبہ و بزرگی سے متاثر ہوئے بنا نہیں رہ سکتے۔

کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے — رن ایک طرف چرخ کہن کانپ رہا ہے
رستم کا بدن زیر کفن کانپ رہا ہے — ہر قصرِ سلاطین زمن کانپ رہا ہے
شمشیر بہ کف دیکھ کے حیدر کے پسر کو
جبریل لرزتے ہیں سمیٹے ہوئے پر کو

اس جزو میں مرثیہ نگار جو اسلوب بیان اور خطابیہ انداز استعمال کرتا ہے اس میں رزمیہ کی شان و شکوہ جوش و خروش سطوت و آہنگ ایک خاص قسم کا سماں باندھ دیتے ہیں۔

13.3.2.5 رجز؛

رجز غازی میدان جنگ میں پہنچ کر دشمنوں کو للکارتا ہے۔ اپنے اجداد کی شجاعت کا ذکر فخریہ انداز میں اس طرح کرتا ہے کہ جس سے اس کی شجاعت سطوت اور دبدبہ کی فضا قائم ہو جاتی ہے۔ مرثیہ نگار غازی کی زبان سے ایسے کلمات ادا کرواتا ہے کہ صرف اور صرف اسی کا طرہ امتیاز بن جاتا ہے۔ غازی اکیلا ہی دشمنوں کے لشکر سے جنگ کرتا ہے اس لیے رجز کا حق اسی کا ہے۔ مثال:

شاہوں کا چراغ آتے ہی گل کر دیا ہم نے — ہر جا عمل ختم رسل کر دیا ہم نے
خندق پہ درقلعہ کو پل کر دیا ہم نے — اک جز وتھا کلمہ اسے کل کر دیا ہم نے
کیا جانے یہ تو سب شرف آل عبا ہیں
وہ ہیں نہ جدا ہم سے نہ ہم ان سے جدا ہیں

13.3.2.6 رزم؛

رزم میں مرثیہ نگار میدان جنگ کی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔ جنگ کی تصویر کشی اتنی خوبی کے ساتھ کی جاتی ہے کہ منظر نگاہوں کے سامنے گردش کرنے لگتا ہے۔ اس جزو میں معرکہ آرائی ہنگامہ خیزی اسلحے کی کھنکھناہٹ تلوار کی آب و تاب برچھی کی تیزی و تندی طرفین کی فوج کا صف آرا ہونا اور بکھرنا پیش کیا جاتا ہے۔ اس مقام پر مرثیہ نگار غازی اور دشمنوں کی شکست و فتح کے کئی مناظر پیش کرتا ہے جس سے قارئین اور سامعین پر کبھی انبساط اور کبھی حزن و یاس کے جذبات و کیفیات طاری ہوتے ہیں۔ طرفین ایک دوسرے سے نبرد آزما ہوتے ہیں۔ یہ مرثیہ نگاری کا ایک اہم اور نازک مقام ہے جہاں مرثیہ نگار دشمن کو ذلیل مکار دغاباز اور ظالم ثابت کر دیتا ہے۔ یہاں تک کہ دشمنوں کی فتح ہو جاتی ہے۔ آخر میں غازی کی شہادت ہو جاتی ہے۔ لیکن وہ حق کی راہ پر گامزن رہتے ہوئے شجاعت اور تقدس اور اللہ کی راہ میں تصدیق کی مثال بن جاتے ہیں۔ اس مقام پر قارئین و سامعین حیرت و استعجاب کا مجسمہ بن جاتے ہیں۔ غازی جامِ شہادت نوش کر کے مثال قائم کرتے ہیں۔ یہ وہ مقام ہے جہاں مرثیہ نگار اپنی

بے پناہ صلاحیت اور مہارت کا ثبوت دیتا ہے۔مثال کے طور پر یہ بند ملاحظہ کریں :

خنجر کو جو کاٹا تو نہ ٹھہری وہ سپر پر ٹھہری نہ سپر پر تو وہ سیدھی گئی سر پر
سیدھی گئی سر پر تو وہ تھی قلب وجگر پر تھی قلب وجگر پر تو وہ تھی صدر و کمر پر
تھی صدر و کمر پر تو وہ تھی دامن زیں پر
تھی دامنِ زیں پر تو نہ گھوڑا تھا زمیں پر

13.3.2.7 شہادت؛

شہادت رزم کے بعد شہادت کا مقام آتا ہے۔یعنی غازی شجاعت وحقانیت کے ساتھ دشمنوں سے نبرد آزما ہوتے ہوئے ان کے نرغے میں پھنس جاتا ہے۔یہ وہ مقام ہے جہاں سے غازی کا نکلنا ناممکن ہوجاتا ہے اور وہ گھائل ہوکر آخر کار جام شہادت نوش کر لیتا ہے۔مخالف لشکر ظالم اور غازی مظلوم ثابت ہوتا ہے۔یہاں مرثیہ نگار اپنی شاعرانہ صلاحیتوں کا مظاہرہ کرتے ہوئے جذبات نگاری اور مظلوم کی مرقع کشی کی بہترین مثال پیش کرتا ہے۔مثال کے طور پر یہ بند ملاحظہ کریں :

اکبر کو بھی قسمت نے یہ آواز سنائی بے ساختہ گردن سوئے شبیر پھرائی
چاہا کہ کہیں کیا مری اماں نکل آئی جو سینے پہ برچھی کسی ظالم نے لگائی
گردن کو فقط باپ نے پھرتے ہوئے دیکھا
پھر خاک میں خورشید کو گرتے ہوئے دیکھا

13.3.2.8 بین؛

بین مرثیہ کا آخری جزو ہے۔جب غازی کی شہادت ہوجاتی ہے تو شہید کے اہل وعیال عزیز واقارب اس کی لاش پر بین کرتے ہیں۔ہر غازی کی شہادت کے بعد بین ہوتا ہے۔(آخر میں امام حسین کی شہادت کے بعد ان کے خیمے میں بیمار زین العابدین کو چھوڑ کے تمام خواتین اور بچیاں ہی بچ گئی تھیں) پھر لوگ خیمے کے پاس آ کر حضرتِ زینب کو پکارتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ امام حسین کو شہید کر دیا گیا ہے۔اس کے بعد بین (آہ وبکا) کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔یہاں مرثیہ نگاروں نے نسوانی کردار کی نفسیات اور ان کے ماتم کے انداز کو بخوبی پیش کیا ہے۔مثال کے طور پر یہ بند ملاحظہ کریں:

بیمار تم نہیں کہ شفا کی رکھوں میں آس جاتے اگر سفر میں تو پھر آتے میرے پاس
زخمی نہیں کہ زخم سیوں دھو کے سب لباس قیدی نہیں کہ تم کو چھڑاوں میں بے حواس
لاوں کہاں سے فاتح بدر و حنین کو
ہوتے علی تو کہتی جلا دو حسین کو

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ مرثیہ کس زبان سے نکلا ہے؟
2۔ مرثیہ کس لفظ سے مشتق ہے؟

13.4 مرثیہ کی اہمیت

اردو مرثیہ ایک ایسی صنف شاعری ہے، جو عقیدت مندی کے باعث عوامی سطح سے درجہ بہ درجہ زینے طے کرتا ہوا بامِ عروج کو پہنچا۔ اگر یہ کہا جائے کہ مرثیہ نگاری تمام اصناف شاعری کا مجموعہ ہے تو بیجا نہ ہوگا۔ اس میں قصیدہ کی گھن گرج مداح سیرت نگاری اور رزم ہے تو مثنوی کی طرح قصہ گوئی کا انداز بھی ہے۔ حمد، نعت، مناجات اور منقبت ہے تو اکثر مقامات پر غزل کی صفت بھی موجود ہے۔ مرثیہ میں ڈرامائی خصوصیات بھی پائی جاتی ہیں۔ اردو مرثیے کو منظر نگاری، جذبات نگاری، واقعات نگاری، تخیل کی فراوانی اور بلندی کردار نگاری، نفسیاتی مرقع اور اعلیٰ اخلاقی اقدار کی مصوری آفاقیت عطا کرتی ہے۔ مرثیہ المیہ کی بہترین مثال پیش کرتا ہے۔ ان تمام کمالات کے باعث اردو مرثیہ دوسری زبان کی بہترین شاعری کے متوازی رتبہ رکھتا ہے۔ اردو مرثیہ میں ہندوستانی ماحول رسم ورواج تہذیب وتمدن کی آمیزش شیر وشکر ہوگئی ہیں۔

انیس اور دبیر کے زمانے میں ہی جدید مرثیے نے مسدس کی ہیئت اختیار کی ہے۔ اردو مرثیہ ایسی طویل نظم ہے، جس میں مرثیہ نگار آلِ رسول سے محبت وعقیدت، ان کے افکار وکردار کی توصیف، اخلاق اقدار کی مثالیں، شہدائے کربلا، ان کے اہل واعیال اور عزیز واقارب کے مصائب اور شہادت کے واقعات کے ساتھ ساتھ دیگر متعلقہ سانحات کا عقیدت مندی اور شدید رنج وغم کے ساتھ اس طرح سے بیان کرتا ہے کہ قاری اور سامع کی عقیدت مندی میں استحکام پیدا ہوتا ہے اور وہ شدتِ جذبات سے مغلوب ہوجاتا ہے۔

اردو مرثیہ تاریخ انسانی کا وہ سنہرا باب ہے، جسے عالم انسانیت کبھی فراموش نہیں کرسکتا۔ مرثیہ صرف شاعرانہ عظمتوں کا ہی نہیں بلکہ فنی لطافتوں کا بھی پتہ دیتا ہے۔ مرثیہ نگاروں نے سانحہ کربلا کے جن اخلاقی اقدار کو جس حسن وخوبی کے ساتھ پیش کیا ہے وہ انسانیت کے اعلیٰ اقدار کی منزلِ مقصود ہے۔

13.4.1 مرثیہ کی لسانی اہمیت:

مرثیہ میں اعلیٰ تخیل کی کارفرمائی اور موضوعات کا تنوع ابلاغ وترسیل کی جن منزلوں سے گزر کر معراج کمال کو پہنچا ہے دراصل اسی میں مرثیہ کی لسانی اہمیت کا راز پنہاں ہے۔ لفظیات کا ذخیرہ اسلوب بیان کی ہمہ گیری معنی آفرینی اور رعنائیت سے ایسی متحرک تصویریں ظہور پزیر ہوتی ہیں کہ قارئین وسامعین ان مناظر کا حصہ بن جاتے ہیں۔ مرثیہ میں الفاظ کا استعمال نہایت نفاست اور متانت کے ساتھ ہوتا ہے۔ مرثیہ میں دیگر لوازمات اور احترام کے پیش نظر اعلی اور پرشکوہ الفاظ وتراکیب کا استعمال ہوتا ہے۔ مرثیہ میں روزمرہ اور محاوروں کا استعمال اسلوبِ نگارش کو بے ساختہ کردیتا ہے۔ مثال کے طور پر انیس کا یہ بند ملاحظہ کریں:

روزمرہ شرفا کا ہو سلاست ہو وہی — لب و لہجہ وہی سارا ہو متانت ہو وہی
سامعین جلد سمجھ لیں جسے صنعت ہو وہی — یعنی موقع ہو جہاں جس کا عبارت ہو وہی
لفظ بھی چست ہوں مضمون بھی عالی ہووے
مرثیہ درد کی باتوں سے نہ خالی ہووے

مرثیہ نگار، خیر وشر اور حق وباطل کا تصادم، شر وباطل کی فتح میں شکست اور خیر وحق کی شکست میں فتح کا جو انفرادی مذہبی اور سماجی رویہ پیش کرتا ہے اس کا دار ومدار الفاظ کی تزئین اور گفتگو کی طرفگی پر ہے۔ رجز اور رزم میں مرثیہ نگاروں نے للکار فنون جنگ معرکہ آرائی اسلحہ کی تعریف گھوڑے کی تیز روی کی توصیف جس طرح کی ہے یا پھر شادی، لباس، گفتار، خدوخال، وضع قطع، شان وشوکت اور جاہ وجلال کا بیان جن الفاظ میں کیا ہے اس میں

لکھنوی تہذیب کے پروردہ شائستہ زبان و بیان کی بہترین مثال قائم ہوگئی ہے۔

13.4.2 مرثیہ کی ثقافتی اہمیت؛

اردو مرثیہ کی موجودہ شکل جدید مرثیہ کہلاتی ہے۔ کیونکہ کربلائی مرثیہ کے حوالے سے اردو مرثیہ کی دنیا ہمہ گیر و ہمہ جہت ہوگئی ہے۔ میر انیس اور مرزا دبیر کے دور ہی میں ان خصوصیات کے باعث اردو مرثیہ کو جدید مرثیہ کا رتبہ مل چکا تھا۔ اردو مرثیہ لکھنوی ماحول میں پروان چڑھتے ہوئے تناور درخت بنا۔ اس لحاظ سے یہ ایک خالص ہندوستانی تہذیب و ثقافت کا پروردہ ہے۔ چنانچہ اس میں جو رسم و رواج، اخلاق و آداب ماحول و مقام، کردار و گفتار، خیالات و اطوار، روایات و عقائد کی ترجمانی ملتی ہے، وہ خالص ہندوستانی ہیں۔

اردو مرثیہ میں جن کردار اور واقعات کو پیش کیا گیا وہ گرچہ غیر ہندوستانی ہیں، لیکن مرثیہ نگاروں نے انہیں ہندوستانی ثقافت کے مکمل سانچے میں ڈھال کر پیش کیا ہے۔ دنیا کی ہر تہذیب میں ظالم و مظلوم، خیر و شر، انسانیت اور غیر انسانی عناصر موجود ہیں اور ان کے ادب و شاعری میں اس کا ابدی عکس ثبت ہوتا رہا ہے۔ اردو مرثیہ میں ہندوستانی سماج اور اقدار کی بہترین مرقع کشی ملتی ہے۔ جناب قاسم کی شادی کا بیان دکنی مرثیہ نگاروں سے لے کر شمالی ہندوستان کے مرثیہ نگاروں نے جہاں بھی پیش کیا اس میں خالص ہندوستانی ثقافت کی بھرپور جلوہ آرائی موجود ہے۔ ہندوستانی تہذیب کی پروردہ خواتین کے جذبات و احساسات کا بیان دلہن کبریٰ (امام حسین کی بیٹی اور قاسم کی دلہن) کی زبانی ہوا ہے۔ نئی نویلی دلہن کی شرم و حیا، لب و لہجہ، غم و اندوہ، بے قراری و کشمکش کا اظہار ہندوستانی خواتین کی نفسیات کا مرہونِ منت ہے۔ اسی طرح قاسم کے دولہا بننے سے لے کر جنگ کے میدان تک ہر ایک انداز ہندوستانی زندگی، سماج اور روزمرہ سے ہم آہنگ ہے۔ مثال کے طور پر میر ضمیر کا یہ بند ملاحظہ ہو:

کنگنے پہ وہاں بیاہ کے موتی جو لگا تھا — ہرگز نہ ستارہ کہوں تھا عقد ثریا
تھا دست حنا بستہ میں جو درِ ثریا — روشن تھا ہتھیلی میں مثالِ یدِ بیضا
طولانی جو اس موتی کے سہرے کی لڑی تھی
موتی کی لڑی آن کے واں پاوں پڑی تھی

13.4.3 عہد حاضر میں مرثیہ کی اہمیت؛

مرثیہ انسان کے بنیادی جذبات اور احساسات واردات قلبی اور فطرت کی مرقع کشی سے عبارت ہے۔ یعنی مرثیہ میں خوشی، غم، عداوت نفرت، خوف غصہ، ردِعمل اور ہمدردی وغیرہ جیسے ابدی فطرت کی مصوری بیانیہ اور توضیحاتی طور پر موجود ہوتی ہے۔

مرثیہ نگاری حق و باطل کی معرکہ آرائی پر مشتمل ہے۔ انسانی اخلاق و قدار کی بنیادی حق پرستی انسانیت کا معیار حق و باطل کے واسطے اور ردِعمل انسانی رشتوں سے محبت، گھر سے محبت، اپنے اسلاف و اجداد سے محبت و عقیدت، بھائی سے بھائی کا رشتہ بہن سے بہن کا رشتہ، آقا اور خادم کا رشتہ، جاں نثاروں اور غم گساروں کے تئیں حسن سلوک کے علاوہ حق و باطل کی خاطر گھر بار تج دینا مظلوموں کی حمایت محبت اور مدد کی خاطر سفر اختیار کرنا ظلم و ستم برداشت کرنا یہاں تک کہ سر کٹا دینا اور گھر بار لٹا دینا یہ تمام عنوانات ہر زمانہ میں اور ہر مقام پر کسی نہ کسی صورت میں رونما ہوتے رہتے ہیں۔ یہ تمام خصوصیات و امتیازات لافانی انمول اور رہتی دنیا تک کبھی نہ ختم ہونے والی ہیں۔ اس لیے ان کی حیثیت آفاقی ہے۔ انہی خصوصیات کی وجہ سے عہد حاضر میں اور آنے والے دور میں مرثیہ بہت اہمیت کا حامل ہے۔

13.5 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے سے آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

☆ اردو مرثیہ اردو ادب کا بہترین سرمایہ ہے۔

☆ دکن اور شمالی ہندوستان میں مرثیہ نگاری عقیدت مند مذہبی اور مسلکی مزاج کا غماز ہے۔

☆ اردو مرثیہ نگاری اپنے تمام تر اجزائے ترکیبی کے حوالے سے المیہ کا درجہ رکھتی ہے۔

☆ اردو مرثیہ اظہار بیان اور موضوعات کے تنوع کے باعث اعلیٰ صنفِ شاعری کی پیش قیمت مثال ہے۔

☆ اردو مرثیہ اعلیٰ اخلاقی اقدار اور انسانیت کے فروغ کا مثالی کردار انجام دیتا رہا ہے۔

☆ اردو مرثیہ ہندوستانی تہذیب وثقافت خصوصاً لکھنوی ثقافت کا آئینہ دار ہے۔

☆ اردو مرثیہ کی لسانی اور ثقافتی اہمیت مسلم ہے۔

13.6 کلیدی الفاظ

مربع : نظم کی وہ قسم جس میں بند چار مصرعوں کا ہو۔

مخمس : نظم کی وہ قسم جس میں ہر بند پانچ مصرعوں کا ہو۔

مسدس : نظم کی وہ قسم جس میں ہر بند چھ مصرعوں کا ہو۔

مسلک	:	طریقہ قاعدہ	گھاتاں	:	گھات کی جمع
ہیئت	:	بناوٹ صورت	محاکات	:	باہمی گفتگو
حزنیہ	:	غمگین۔ رنج سے بھرا	مرقع نگاری	:	تصویر کشی
بدو	:	عرب کے خانہ بدوش لوگ	رائج	:	جاری عام رسمی
عزاداری	:	ماتم کرنا	قصر	:	محل حویلی مکان
نظم ونسق	:	بندوبست، نظام حکومت کا قاعدہ	تقویت	:	مضبوط کرنا طاقت دینا تسلی
زینہار	:	ہرگز کبھی	انبساط	:	شادمانی خوشی
سادات	:	وہ لوگ جو حضرت علی اور حضرت فاطمہ کی اولاد ہیں	صناعی	:	کاریگری ہنرمندی دستکاری
عترت	:	قریبی رشتہ دار بیٹیاں	رزمیہ	:	جنگی داستان یا نظم
منقبت	:	تعریف توصیف صفت بیان کرنا	مقراض	:	قینچی
غازی	:	کافروں کو قتل کرنے والا مسلمان فتح مند بہادر	رن	:	رزم جنگ معرکہ
کہن	:	سال خوردہ پرانا	ندرت	:	عمدگی نادر پن انوکھا

13.7 نمونہ امتحانی سوالات

13.7.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ مرثیہ کسے کہتے ہیں؟

2۔ اردو مرثیہ کی ابتدا کہاں ہوئی؟

3۔ دکن کے چار اہم مرثیہ نگاروں کے نام کیا ہیں؟

4۔ اردو مرثیہ کے کتنے اقسام ہیں؟

5۔ اردو مرثیہ کے اجزائے ترکیبی کتنے ہیں؟

6۔ اردو مرثیہ کی قبول شدہ ہیئت کا نام کیا ہے؟

7۔ شمالی ہند کے ابتدائی مرثیہ نگار کون کون ہیں؟

8۔ لکھنو کے دو عظیم مرثیہ نگار کون کون ہیں؟

9۔ دکن کی ان سلطنتوں کے نام بتایئے، جن میں مرثیہ کو فروغ ملا؟

10۔ لکھنو میں کن حکمرانوں کے عہد میں مرثیہ نے ترقی کی؟

13.7.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ اردو مرثیہ کی تعریف کیجیے۔

2۔ اردو مرثیہ کی اجزائے ترکیبی پر مختصر نوٹ لکھیے۔

3۔ ضمیر کی مرثیہ نگاری پر مختصر نوٹ لکھیے۔

4۔ انیس کی مرثیہ نگاری کا مختصر جائزہ لیجیے۔

5۔ شخصی اور کربلائی مرثیہ کا فرق مختصراً واضح کیجیے۔

13.7.3 طویل جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ اردو مرثیہ کی لسانی اہمیت واضح کیجیے۔

2۔ اردو مرثیہ کی ثقافتی اہمیت سے اپنی واقفیت کا اظہار کیجیے۔

3۔ اردو مرثیہ کے فن کا جائزہ لیجیے۔

13.8 مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ کتابیں

1۔ اردو مرثیہ : علی عباس حسینی

2۔ اردو مرثیہ نگاری : اظہر علی فاروقی

3۔ اردو مرثیہ : ام ہانی اشرف

4۔ اردو مرثیہ (تاریخِ مرثیہ) : سفارش حسین رضوی

اکائی 14 : مرثیہ: بانو کے شیر خوار کو ہفتم سے پیاس ہے
(ابتدائی پانچ بند) از : مرزا سلامت علی دبیر

اکائی کے اجزا؛

14.0 تمہید

مرزا سلامت علی دبیر ایک عظیم مرثیہ نگار ہیں۔ تخیل آرائی معنی آفرینی اور دقت پسندی کے ساتھ ساتھ علیت کا اظہار ان کی مرثیہ نگاری کا کمال ہے۔ ایک ہی زمانہ میں دو عظیم اردو مرثیہ نگاروں کا وجود ایک ہی مقام پر نادر مثال قائم کر چکا ہے۔ مرزا سلامت علی دبیر اور میر انیس ہم عصر تھے۔ لکھنو کی سرزمین پر ہی ان دونوں نے خونِ جگر سے مرثیہ کی آبیاری کی۔ دونوں کا انداز بیان جدا ہے۔ مگر دونوں اردو مرثیہ نگاری کے وجود کی دو

آنکھیں ہیں۔

اس اکائی میں آپ مرزا دبیر کے متعلق معلومات حاصل کریں گے۔ان کی مرثیہ نگاری کی امتیازی خصوصیات سے آشنا ہوں گے۔اس کے علاوہ خصوصی طور پر دبیر کا مرثیہ ''بانو کے شیرخوار کو ہفتم سے پیاس ہے'' کے ابتدائی پانچ بندوں کا تنقیدی تجزیہ پیش کیا گیا ہے،جس کے مطالعے سے آپ اس کی تفہیم کریں گے۔اس اکائی میں اکتسابی نتائج کے ساتھ مشکل الفاظ کے معنی بھی درج کیے گئے ہیں۔نمونے کے طور پر امتحانی سوالات بھی درج ہیں،جس میں معروضی جوابات کے حامل،مختصر جوابات کے حامل اور طویل جوابات کے حامل سوالات شامل ہیں۔اکائی کے آخر میں کچھ کتابوں کے نام مع مصنف درج کیے گئے ہیں۔جن کے مطالعے سے دبیر کے متعلق آپ کو مزید معلومات حاصل ہوں گی۔

14.1 مقاصد

اس اکائی میں آپ دبیر کی حالات زندگی دبیر کی تصانیف دبیر کی مرثیہ نگاری اور دبیر کے مرثیہ بانو کی شیرخوار کو ہفتم سے پیاس ہے کے ابتدائی پانچ بندوں کے تنقیدی تجزیے کا مطالعہ کریں گے۔اس مطالعے سے آپ:

- ☆ دبیر کے حالات زندگی کے متعلق معلومات حاصل کرسکیں گے۔
- ☆ دبیر کی تمام اہم تصانیف سے واقفیت حاصل کرسکیں گے۔
- ☆ دبیر کی مرثیہ نگاری کی خصوصیات سے واقفیت حاصل کرسکیں گے۔
- ☆ نصاب میں شامل متن کا مطالعہ کرسکیں گے۔
- ☆ دبیر کے مذکورہ مرثیہ کے ابتدائی پانچ بندوں کا تنقیدی تجزیہ آپ کو خود کفیل کرے گا۔
- ☆ دبیر کے متعلق معلومات حاصل کرسکیں گے۔

14.2 دبیر کی حالاتِ زندگی

دبیر کا پورا نام مرزا سلامت علی تھا۔دبیر تخلص کرتے تھے۔دبیر کی پیدائش 29/اگست 1803 کو دہلی میں محلّہ بلی ماران میں ہوئی۔والد کا نام مرزا غلام حسین تھا اور دادا کا نام مرزا غلام محمد رفیع تھا۔جو ایران کے مشہور نثر نگار ملا ہاشم شیرازی کے بیٹے تھے۔دبیر کے دادا ملا ہاشم شیرازی مغلیہ دور حکومت میں ایران سے ہندوستان آئے تھے۔دہلی میں سکونت اختیار کرلی تھی۔دبیر کے والد مرزا غلام حسین دہلی میں ہی رہتے تھے۔یہ وہ دور تھا جب دہلی میں افراط وتفریط کا عالم تھا۔اس کے برعکس لکھنو پرامن مقام تھا۔مرزا غلام حسین اپنی شادی کے لیے لکھنو آئے تھے۔مقصد برآئی کے بعد واپس دہلی چلے گئے تھے۔دہلی میں ہی دبیر کی دو بہنیں اور بڑے بھائی مرزا غلام محمد نظیر اور خود دبیر کی بھی پیدائش ہوئی۔جب دبیر چند سال کے تھے تبھی ان کے والد نے دہلی کے حالات سے تنگ آکر لکھنو کوچ کیا اور محلّہ نخاس میں مستقل سکونت اختیار کرلی۔لکھنو میں مرزا دبیر کی تعلیم وتربیت کا سلسلہ شروع ہوا۔دبیر نے عربی اور فارسی کی تعلیم لکھنو کے مستند علما سے حاصل کی۔صرف ونحو منطق وادب اور حکمت سیکھنے کے لیے مولوی غلام علی ضامن کی شاگردی اختیار کی۔دینی علوم احادیث اور فقہ کی تعلیم مولوی مرزا کاظم علی اور مولوی فدا علی جیسے مستند استاتذہ سے حاصل کی۔اسی دوران مرزا دبیر فنِ شعرگوئی میں بھی انہیں اساتذہ کرام سے مستفید ہوتے رہے۔

دبیر کے والد غلام حسین بیٹے کے ذوقِ شعروسخن سے متاثر ہوکر ایک دن انہیں میر ضمیر کی خدمت میں لے کر پہنچ گئے۔میر ضمیر دبیر سے گفتگو کے دوران ہی ان کے طبع موزوں کو پڑھ چکے تھے۔اسی وقت ضمیر نے دبیر کا کلام سنا۔داد دی اور دبیر ضمیر کے تلامذہ میں شامل ہوگئے۔ضمیر ہی نے

مرزا سلامت علی کو دبیر تخلص عطا کیا تھا۔ مرزا دبیر نے مرثیہ گوئی شروع کردی۔ اس زمانے میں لکھنو میں مرثیہ گوئی کا رواج عام ہوگیا تھا۔ دبیر نے تقریباً اٹھارہ سے انیس سال کی عمر میں تعلیم مکمل کرلی۔ تعلیم سے فارغ ہونے کے بعد دبیر کا نکاح انشا کی نواسی سے ہوگیا۔

چند دنوں میں ہی دبیر مرثیہ گو کی حیثیت سے لکھنو میں مشہور ہوگئے۔ مرزا دبیر شیعہ مسلک کے ماننے والے تھے۔ تمام عمر مداحی اہل بیت کرتے رہے۔ دبیر کی طبیعت نہایت پر خلوص تھی۔ وہ بڑے مہمان نواز تھے اور خندہ پیشانی سے اپنے گھر میں مہمانوں کا استقبال کرتے تھے۔ ملکہ زمانی جو کہ نصیر الدین حیدر دوئم شاہ اودھ کی اہلیہ تھیں وہ محرم کے عشرہ میں دبیر کو دس ہزار روپیہ نذرانہ دیا کرتی تھیں جو کہ اس زمانے کے لحاظ سے بہت زیادہ تھا۔ ہر ماہ جو ملا کرتا تھا وہ الگ تھا۔ اس کے علاوہ دبیر اکثر عظیم آباد (پٹنہ) بھی جایا کرتے تھے۔ وہاں کے نواب سید علی جعفری عرف نواب علن صاحب دبیر کے بہت بڑے مداح تھے۔ وہاں سے بھی نذرانہ اور سامان ملا کرتا تھا۔ دبیر اس قدر منکسر المزاج تھے کہ اپنی کثیر آمدنی کا کچھ حصہ بھی پس انداز نہ کرتے تھے بلکہ سارا سرمایہ خاموشی سے ضرورت مندوں میں تقسیم کردیتے تھے۔ اس طرح لکھنو میں ان کی سخاوت مشہور تھی۔ مرزا دبیر کی طبیعت میں وفاداری تھی۔ کبھی کسی نواب یا امیر کی مدح نہیں کی۔ واجد علی شاہ اس زمانے میں لکھنو کے نواب تھے۔ سارے مصاحب انہیں خداوند کہتے تھے۔ دبیر ان کی خدمت میں حاضر ہوئے تو انہوں نے یہ رباعی پڑھی:

ناداں کہوں دل کو کہ خرد مند کہوں
یا سلسلہ وضع کا پابند کہوں
اک روز خدا کو منہ دکھانا ہے دبیر
بندوں کو میں کس منھ سے خداوند کہوں

یہ رباعی دبیر کی طبیعت کے غنی ہونے کی دلیل ہے۔

دبیر نے لکھنو کی ادبی و علمی فضا میں پرورش پائی تھی۔ مرثیہ خوانی اور عزاداری کے ماحول نے ان کے فن کو جلا عطا کی۔ یہی وہ زمانہ تھا جب دبیر کے ساتھ ساتھ انیس کا بھی شہرہ تھا۔ لکھنو ان دونوں باکمال استادوں کی حمایت میں دو ادبی حلقوں میں تقسیم ہو چکا تھا۔ دبیر کے شاگرد اور چاہنے والے دبیریے کہلاتے تھے اور انیس کے شاگرد اور چاہنے والے انیسیے۔ دونوں حلقوں میں بڑی معرکہ آرائی تھی۔

مرزا دبیر کے مرثیہ پڑھنے کا انداز ایسا پر زور تھا کہ وہ سامعین پر اپنا گہرا تاثر قائم کردیتے تھے۔ بین پڑھنے میں مرزا دبیر کو ملکہ حاصل تھا۔ ایسی رقت اور عقیدت کے ساتھ بین پڑھتے تھے کہ اکثر کچھ لوگ روتے روتے بے ہوش ہوجاتے تھے۔ دبیر کی زندگی اسی طرح گزر رہی تھی کہ نواب واجد علی شاہ کو معزول کردیا گیا۔ لکھنو کی ادبی فضا منتشر ہوگئی۔ ہندوستان گیر انقلاب رونما ہوگیا، جس نے ملک کی سیاسی سماجی ادبی اور تہذیبی حیثیت ہی بدل دی۔ زندگی کے ہر گوشے میں انقلاب بپا تھا۔ کچھ دنوں تو مرزا دبیر لکھنو میں ہی رہے، لیکن پھر خاندان کو ساتھ لے کر سیتا پور چلے گئے۔ حالات کے سنبھلنے کے بعد واپس لکھنو چلے آئے۔ اس پریشان حالی میں لکھنو میں دبیر کے کئی احباب دنیا سے کوچ کر چکے تھے۔ دبیر نے ان حالات کا گہرا اثر قبول کیا۔ 1858 میں مرشدآباد چلے گئے۔ پھر اس کے بعد عظیم آباد (پٹنہ) میں مقیم ہوئے۔ عظیم آباد میں دبیر کا بڑا احترام تھا۔

یہ وہ زمانہ تھا جب واجد علی شاہ کلکتہ (مٹیا برج) چلے آئے تھے۔ جب شاہِ اودھ کو اس بات کا پتہ چلا تو انہوں نے دبیر کو کلکتہ علاج کے لیے بلوالیا۔ اس زمانے میں جرمنی کا ایک ڈاکٹر ماہر چشم واجد علی شاہ کے یہاں مقیم تھا۔ چنانچہ دبیر کی آنکھوں کا علاج مٹیا برج میں ہوا۔ اسی دوران عشرہ محرم میں دبیر نے مجلس بھی پڑھی۔ یہاں بھی دبیر کی بڑی پذیرائی ہوئی۔ علاج کے بعد مرزا دبیر لکھنو واپس آئے تو ان کے بڑے بھائی غلام محمد نظیر کی وفات

ہوگئی۔ابھی یہ صدمہ کم بھی نہ ہونے پایا تھا کہ میر انیس بھی اس دارِفانی سے کوچ کر گئے۔مرزا دبیر کوان حالات نے مستقل مریض بنادیا تھا۔علاج کے باوجود کوئی افاقہ نہیں ہوسکا اور آخر کار 6/مارچ 1875 کو اس دنیا سے رخصت ہو گئے۔

14.3 مرزا دبیر کی مرثیہ نگاری

اردو مرثیہ نگاری میں مرزا دبیر کی عظمت اپنی جگہ مسلم ہے۔مرزا دبیر کا عہد ادبی معیار اور تہذیبی مزاج کے اعتبار سے زبان و بیان کی حقیقت میں علمیت کے کھلے اظہار کا عہد تھا۔مرزا دبیر اسی ادبی ثقافت کے پروردہ تھے۔چنانچہ مرزا دبیر کے مرثیہ میں تخیل آفرینی صناعی ندرت بیانی جدت مضامین تشبیہوں استعاروں اور رعایت لفظی کا استعمال دقت پسندی پیچیدہ اسالیب کی کارفرمائی موجود ہے۔مرزا دبیر اپنے دور کے اقدار کو اپنا معیار بنا چکے تھے۔خصوصیات کے باعث اس زمانہ میں ان کی حد درجہ پذیرائی ہوئی۔

مرزا دبیر جہاں داخلیت سے کام لیتے ہیں وہاں ان کے کلام کا ادبی معیار اعلی ہوجاتا ہے اور جہاں خارجیت یعنی دبستان لکھنو کے ادبی رجحانات اور امتیازات سے کام لیتے ہیں وہاں تاثیر میں کمی آجاتی ہے اور الجھنیں پیدا ہونے لگتی ہیں،لیکن اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ان کے فن کی بنیاد جولانی طبع بلندی تخیل صناعی اور مرصع سازی پر ہے اور یہی دبیر کی مرثیہ نگاری کے امتیازات ہیں۔

دبیر نے مرثیوں میں واقعات نگاری کا حق ادا کیا ہے انہوں نے مخصوص عقائد اور عام انسانی زندگی دونوں کو ہی بنیاد بنا کر واقع نگاری کی ہے۔مخصوص عقائد سے مراد مستقل حکایات روایات ہیں جو ہمیشہ یکساں رہتے ہیں اور عام انسانی زندگی پر مبنی واقع نگاری یعنی سفر کرنا بیمار ہونا رخصت لینا منزل پر پہنچ کر خیمہ لگانا جنگ لڑنا وغیرہ وغیرہ۔

مذہبی عقائد کے اظہار میں دبیر انتہا پسند نظر آتے ہیں،جس کے باعث وہ جس کردار کا واقعہ بیان کرتے ہیں وہ افلاک کی بلندیوں پر پہنچ جاتا ہے۔اس مقام پر ان کا فن بالیدگی سے ہمکنار نظر آتا ہے۔دبیر مصوری سے اس طرح کام لیتے ہیں کہ واقعہ اور کردار کے خدوخال اپنی تمام رعنائی اور تنوع کے ساتھ جلوہ گر ہوجاتے ہیں۔واقع نگاری کی مثال ملاحظہ کریں۔

آئے جو شاہ متصلِ لشکرِ جفا چادر الٹ کے حال دکھایا صغیر کا
آنکھوں کے حلقے خشک زباں چھوٹا سا گلا چاہا کہ پانی مانگیں مگر آگئی حیا
مشکل سے اتنا لفظ کہا درد و یاس سے
یارو قریبِ مرگ یہ بچہ ہے پیاس سے

اس میں دبیر نے حضرتِ امام حسین کی زبانی ایک پورا واقعہ اس طرح پیش کیا ہے کہ واقعہ اپنی پوری کیفیات و تاثرات بے بسی اور غیرت مندی کے ساتھ پیکر میں ڈھل کر نظروں کے سامنے آجاتا ہے۔الفاظ کی یہ جادوگری بھی دبیر کے کلام میں موجود ہے۔جو اپنی دردانگیزی اور کرب ناکی سے ایک ایسی تڑپ پیدا کرتی ہے کہ انسانی وجود لرز اٹھتا ہے۔ایسے دل خراش منظر دبیر کے مرثیوں میں کثرت سے موجود ہیں۔دبیر نے واقعات نگاری میں فنی مہارت کا بھی ثبوت دیا ہے کہ ایک ہی بند میں ہمہ جہت پہلو نمودار ہوتے ہیں۔امام حسین کی شہادت کے بعد جب دبیر یزید کے دربار میں اہل بیت کی پیشی کا واقعہ رقم کرتے ہیں تو اس ایک بند میں کئی واقعات کئی روداد اور کئی منظر نمودار ہوتے ہیں۔بند ملاحظہ کریں:

یثرب میں سب آتی ہیں زیارت کو ہماری جیتے ہیں عرب دیکھ کے صورت کو ہماری
یاں قدر نہیں نانا کی امت کو ہماری بد اصل ہو کیا سمجھو شرافت کو ہماری

بانو کا جگر جانِ حسین اور نہیں ہے
اکبر سا نجیب الطرفین اور نہیں ہے

دبیر نے اس بند میں حضرت علی اکبر کے میدان کربلا میں پہنچ کر دشمنوں سے خطاب کرنے کا واقعہ پیش کیا ہے۔ حضرت امام حسین کے بڑے صاحب زادے حضرت علی اکبر جب میدانِ جنگ میں پہنچتے ہیں تو دشمنوں سے اس طرح خطاب کرتے ہیں کہ ان کا بلند و بالا کردار اور ان کی ذات کی برتری مرقع بن جاتی ہے۔ یہ دبیر کی واقعہ نگاری کی خوبی ہے۔

آمد ہے اہل بیت پیمبر کی شام میں — گیسو کھلے ہوئے ہیں عزائے امام میں
سر پیٹتی ہیں فاطمہ دارالسلام میں — زینب یہ نوحہ کرتی ہیں دربارِ عام میں
لوگو خبر کرو مرے نانا رسولؐ کو
بلوے میں شمر لایا ہے بنت بتول کو

مذکورہ بند اپنے اندر کئی واقعات کی مختلف جہتوں کو بخوبی سمیٹے ہوئے ہے۔ ایک موقع پر جب معصوم علی اصغر کئی دنوں کی بھوک اور پیاس سے نڈھال ہوکر پژمردہ ہوجاتے ہیں تو حضرت بانو اپنے شیر خوار جگر کے ٹکڑے کی یہ حالت دیکھ کر تڑپ اٹھتی ہیں۔ کشمکش اور بے بسی کے عالم میں فریاد کرنے لگتی ہیں:

فریاد یا علی میں کدھر جاوں یا علی — ان داغوں کو کہاں سے جگر لاوں یا علی
کس طرح ان کی سانس کو ٹھہراوں یا علی — پانی کا قحط ہے میں کہاں پاوں یا علی
پچھلے کو آنکھ کھولی تھی اب کھولتے نہیں
روتے نہیں ہمکتے نہیں بولتے نہیں

معصوم علی اصغر کو ہوش میں لانے کی کوشش ناکام ہوتی ہے تو حضرت بانو فریاد کرتی ہیں۔ یہ ایک عورت خصوصاً ایک بے بس و بے کس ماں کا حالِ زار ہے۔ ایسے نازک اور تشویش ناک موقع پر اضطراب کا دریا امنڈتا محسوس ہوتا ہے۔ یہ بند نسوانی اندازِ کلام ماں کی نفسیات باطنی جذبات و کیفیات کے بیان کی بہترین مثال ہے۔ الغرض دبیر کی واقعات نگاری میں قدرتِ زبان کے ساتھ ساتھ فطری نکتہ دانی اور طبیعت کی جولانی موجود ہے۔

مرزا دبیر کردار نگاری میں مہارت کا ثبوت دیتے ہیں۔ انہوں نے جن کرداروں کی متحرک مرقع کشی کی ہے وہ کردار ہمہ گیر قوی ہوکر ابھرے ہیں۔ دبیر نے کرداروں کی تشکیل میں اجتہاد سے کام لیا ہے اور فن کے جوہر دکھائے ہیں۔ انہوں نے ان کرداروں کو اپنے وسیع تجربات و مشاہدات کی روشنی میں نفسیاتی بصیرت اور منطقی ربط و تسلسل کے ساتھ پیش کرکے مہارت کا ثبوت دیا ہے۔

جب امام حسین کی شہادت ہوجاتی ہے اور یہ خبر ان کے خیمہ تک پہنچتی ہے تو عابدِ بیمار یہ خبر سن کر اور بھی خستہ حال ہوجاتے ہیں۔ حضرت فاطمہ کا گھرانا خاکستر ہوچکا ہے۔ ایسے میں فاتح ظالموں کے لشکر کا سپہ سالار عمر اپنے لشکر کو حکم دیتا ہے کہ علی اور بتول کے خاندان کو لوٹ لیا جائے اور آلِ رسول کو قیدی بنالیا جائے تو اس مقام پر دبیر نے فاتح ظالم کی نفسیات اور تکبر کو آخر کے مصرعوں میں بخوبی پیش کردیا ہے، جس سے اس کے کردار کی بربریت سامنے آجاتی ہے۔

جب عابدِ مریض کوداغِ پدر ملا　　موجود دردِ سر تھا کہ دردِ جگر ملا
غل پڑ گیا کہ خاک میں زہرا کا گھر ملا　　ناگاہ ظالموں کو یہ حکم عمر ملا
لوٹو تبرکات علی و بتول کو
قیدی بنا کے لے چلو آلِ رسول کو

دبیر مذہبی عقیدت سے لبریز ہوتے ہیں تو حد سے گزر جاتے ہیں۔ جب دبیر حضرت امام حسین حضرت علی عباس حضرت علی اکبر یا اہل بیت کے دوسرے کردار کی مرقع کشی کرتے ہیں تو ان میں بشریت ختم ہو جاتی ہے الوہیت پیدا ہو جاتی ہے اور یہ کردار جامد صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ مرزا دبیر کو انسانی فطرت سے واقفیت میں ملکہ حاصل تھا۔ ایک مرثیہ میں حضرت علی کے حوالے سے رقم طراز ہیں کہ حضرت علی کو بشارت ہوتی ہے کہ محرم الحرام کے مہینے میں دسویں تاریخ کو آپ کے بیٹے کی شہادت ہوگی۔ یہ سنتے ہی حضرت علی نیند سے جاگ اٹھتے ہیں آنکھوں سے نینداڑ جاتی ہے اور منہ پیٹ کر گریہ وزاری کرنے لگتے ہیں۔ بند ملاحظہ کریں:

یہ سن کے نیند کیسی کہ جاتا ہے دل کا چین　　روتے ہیں خادم آٹھ پہر کہہ کے یا حسین
منہ پیٹ کر زمین پہ گرے شاہِ مشرقین　　سب نے کہا کہ خیر ہے یا فاتح حنین
بولے نہ کیوں بلند کروں شورو شین کو
سب روئیں اور باپ نہ روئے حسین کو

یہ ایک فطری امر ہے کہ ایک باپ اپنے بیٹے کی شہادت کی بشارت پائے اور وہ منہ پیٹ کر روئے۔ اس کا دل تڑپ تڑپ کر گریہ وزاری کرے۔ کیونکہ یہ فطرت انسانی کے اعتبار سے حد درجہ المناک واقعہ ہے۔ خواہ وہ خواب ہی کیوں نہ دیکھ رہا ہو۔ اس پر طرہ یہ کہ دبیر کی عقیدت مندی نے خواب کو حقیقت کی صورت عطا کر دی ہے۔

مرزا دبیر کے مرثیوں میں شخصیت کے پیچ وخم واردات قلبی احساسات وجذبات کی نفسیاتی کارگزاریاں مکالموں کے ذریعہ بخوبی سامنے آتی ہیں۔ اس مقام پر دبیر کی نفسیاتی دروں بینی کی داد دینی پڑتی ہے کہ کس خوبی کے ساتھ انہوں نے موقع ومحل کے مطابق کردار کے شعور کی رووں کا ادراک حاصل کر کے فنی مہارت کے ساتھ مرثیہ کے سانچے میں ڈھال دیا ہے۔ حتی کہ ان مکالموں کے ذریعہ کردار کی سماجی حیثیت زماں ومکاں ذہنی کیفیات قلبی واردات احساسات وجذبات کا زیرو بم کشمکش اور اضطراب بخوبی ظہور پزیر ہو جاتے ہیں۔ بند ملاحظہ کریں:

جلاد سے آہستہ یہ شبیر نے پوچھا　　تو کون ہے سینہ پہ جو بیکس کے ہے بیٹھا
شہ بولے کہ میں کون ہوں تب شمر یہ بولا　　وہ کہنے لگا شمر مرا نام ہے شاہا
میں جانتا ہوں کل کے مددگار ہو شبیر
پر آج تو تم بیکس و بے یار ہو شبیر

اس بند میں دبیر نے بے حد مہارت کے ساتھ دریا کو کوزہ میں بند کر دیا ہے۔ اس بند میں میدان کربلا جنگ کے حالات، امام حسین کی بے بسی و بے کسی اور پامالی، شمر کا حاوی ہونا امام حسین کا پسپا ہونا اس کے باوجود اپنی شخصیت اور اعلیٰ نسبی کا یاد دلانا سب کچھ سامنے آجاتا ہے۔ مکالمہ کا یہ بہترین انداز صرف اور صرف دبیر کا ہی طرہ امتیاز ہے۔

جب دبیر دونسوانی کرداروں کے مکالمے پیش کرتے ہیں (تو اس دشوار عمل میں بھی وہ) تو نسوانی زبان و بیان لہجہ وآہنگ مزاج کا تلون عہدہ ومنصب کا امتیاز ماحول واسباب اور دیگر کیفیات کی ترسیل بڑی ہی قادرالکلامی کے ساتھ کردیتے ہیں۔یعنی کہ نسوانی کردار کی مرقع کشی میں بھی دبیر کو کمال حاصل ہے۔ یہاں ان کا فن آفاقیت اختیار کر لیتا ہے۔

جب امام حسین عزیز واقربا سے رخصت لے کر کوفہ کے سفر کو نکلنے پر آمادہ ہوجاتے ہیں۔اس دوران ان کی صاحبزادی صغرا کو بیماری کے باعث مدینہ میں چھوڑ جانے کا فیصلہ کرتے ہیں۔تب صغرا اپنے والدین اور بھائی بہنوں کے ساتھ جانے کے لیے مچل اٹھتی ہیں اور ضد کرنے لگتی ہیں۔ اس مقام پر دبیر نے جو مکالمہ پیش کیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ یہ مکالمہ ایک ماں اور بیٹی کی زبان سے ادا کروایا ہے۔ بند ملاحظہ کریں:

وہ بولی نہیں ہم تو نہیں کھولیں گے درکو — بے میرے بھلاجایئے تو آپ سفر کو
ماں نے کہا بی بی نہ کرو تنگ پدر کو — صغرا نے کہا آہ نکل جاؤں کدھر کو
کیا میرے لیے اٹھ گیا انصاف جہاں سے
دیکھو جسے ہے یہی کہتا ہے زباں سے

مرزا دبیر کے مرثیوں میں منظر نگاری بھی خوب تر ہے۔کسی بھی منظر کا بیان کرتے ہوئے مرثیہ کی روح کو کبھی فراموش نہیں کرتے۔رنج والم کے جذبات کو ساتھ لے کر چلتے ہیں،لیکن حسن کاری اور نادر تشبیہات کا اہتمام خصوصی طور پر کرتے ہیں۔مثال کے طور پر یہ بند ملاحظہ کریں :مثال

پیدا شعاع مہر کی مقراض جب ہوئی — پنہاں درازی پر طاؤس شب ہوئی
اور قطع زلف لیلیٔ زہرہ لقب ہوئی — مجنوں صفت قبائے سحر چاک سب ہوئی
فکر رفو تھی چرخ ہنر مند کے لیے
دن چار ٹکڑے ہو گیا پیوند کے لیے

اس مثال سے یہ واضح ہوجاتا ہے کہ مرزا دبیر مرثیہ کے فن کو وسعت دینے کے ساتھ ساتھ اس میں لفظی ومعنوی حسن پیدا کرنے میں قدرت کاملہ رکھتے تھے۔انہوں نے مرثیہ نظم کرنے میں تشبیہہ استعارہ صنائع و بدائع اور انشا پردازی سے گنجائش کی حد تک کام لیا ہے اور اجتہاد بھی کیا ہے۔ یہاں تک کے اردو مرثیہ کو ان خصوصیات سے مالا مال کردیا ہے اور منظر نگاری کو جدید مرثیہ کا ایک اہم جز بنا دیا ہے۔مرزا دبیر جذبات نگاری میں بھی مہارت رکھتے ہیں۔خوشی،غم،عداوت،نفرت،محبت،شکوہ،حق،انصاف،ہمدردی،خوف،اضطراب،کشمکش،جوش،فیض غضب وغیرہ ہر ایک جذبہ کو قادرالکلامی کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔دبیر فنکارانہ چابکدستی کے ساتھ انسانی جذبات کی تصویریں اس طرح کھینچتے ہیں کہ قارئین وسامعین کا دل درد سے کراہ اٹھتا ہے اور درد والم سے بے اختیار ہو اٹھتا ہے۔اکثر دبیر انسانی جذبات کی مصوری کرتے نظر آتے ہیں۔مرزا دبیر اس فن میں اپنی مثال آپ ہیں۔دل نشیں کردینے والے اشاروں اور کنایوں سے کام لینا ان کی فطرت ہے۔دبیر نے مرثیہ نگاری میں کہیں کہیں ایسے استعاروں سے کام لیا ہے،جس کے باعث مرثیہ میں ماورائی فضا پیدا ہوگئی ہے۔مثال کے طور پہ بند ملاحظہ کریں:

کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے — رن ایک طرف چرخ کہن کانپ رہا ہے
رستم کا بدن زیر کفن کانپ رہا ہے — ہر قصر سلاطین وزمن کانپ رہا ہے
شمشیر بہ کف دیکھ کے حیدر کے پسر کو

جبریل لرزتے ہیں سمیٹے ہوئے پر کو

مرزا دبیر کا شعار فکری انتہا پسندی اور زبردست مبالغہ آرائی ہے۔ حضرت علی اکبر کے گھوڑے کی تعریف میں حد سے آگے بڑھ جاتے ہیں۔ گھوڑے کی تعریف سہل انداز اور سادہ الفاظ میں بڑی خوبی کے ساتھ کرتے ہیں، لیکن اس تعریف کے بعد گھوڑا کی صفت براق جیسی ہو جاتی ہے اور ماورائی فضا قائم ہونے میں کوئی کسر باقی نہیں رہتی۔ بند ملاحظہ کریں :

وہ رخش تھا یا ابلق ایام کا اقبال   مکھ سکھ سے درست اور جواں بخت جواں سال
جادو سے بھری آنکھ فقط معجزوں کی چال   خورشید کے سم برق کی دم سنبلہ کے بال
قوت کی طبیعت تھی دلیری کا جگر تھا
سرعت کا بدن فہم کا دل عقل کا سر تھا

(علی اکبر کے گھوڑے کی تعریف)

شاعرانہ تدبیر کاری میں مرزا دبیر کا کوئی ثانی نہیں ہے۔ ایک طرف تو انہوں نے دقیق اور سنگلاخ طرز اختیار کیا تو دوسری جانب سلیس اور سادہ رنگ میں بھی مرثیے کہے ہیں۔ دبیر کا اصل انداز مشکل پسندی ہے انہوں نے مرصع اسلوب استعمال کیا ہے۔ تفصیل نگاری اور توضیحی شاعری ان کے امتیازات میں شامل ہیں۔ دبیر اپنی علمی صلاحیتوں اور جدتِ طبع کی تشکیل بڑی فنکاری سے کرتے ہیں۔

مرزا دبیر کے مراثی کے مطالعہ سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ انہیں قرآن وحدیث سے نہ صرف گہرا لگاؤ تھا بلکہ انہیں قرآن کے گہرے مطالعے کا شرف بھی حاصل تھا۔ اکثر وہ مرثیوں کی ابتدا قرآنی آیات سے کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر یہ بند ملاحظہ کریں :

جب ختم کیا سورۂ واللیل قمر نے   اور سجدۂ انجم کو لگا ہاتھ سے دھرنے
آغاز کیا آیۂ والشّمس سحر نے   اور رو کے کہا فاطمہ خستہ جگر نے
پوشیدہ ہوا روئے قمر چرخ بریں میں
چھپ جائے گا اب چاند ہمارا بھی زمیں میں

الغرض مرزا دبیر کا مجموعہ کلام دفتر ماتم بیس جلدوں میں ہے، جس کی اولین چودہ جلدیں مرثیوں پر مشتمل ہیں۔ جسے مرزا دبیر کے صاحبزادے مرزا اوج نے شائع کروایا تھا۔ دبیر کے مرثیوں کی یہ چودہ جلدیں صرف ان کی شاعرانہ زندگی کا سرمایہ ہیں بلکہ یہ مرثیوں کا بحرِ زخار اردو مرثیہ نگاری کی انمول دولت ہے۔

دبیر نے اپنی قادرالکلامی اور فنکارانہ چابکدستی سے الفاظ وتراکیب کو اپنا مطیع و مرید کر لیا تھا۔ انہوں نے مرثیہ نگاری کو تمکنت، وقار، جامعیت، معنی آفرینی زبان اور لہجہ کی قوت، محاورہ بندی، بلند خیالی، گریہ خیزی، شوکتِ الفاظ شاعرانہ محاسن خلاقی نادر تشبیہات، متنوع استعارات زبان و بیان کی باریکیوں جدت پسندی عالمانہ طرزِ سخن کے ایسے دریا بہائے ہیں کہ آنے والی نسلیں اس سے سیراب ہوتی رہیں گی۔

14.4.1 بانو کے شیر خوار کو ہفتم سے پیاس ہے

بانو کے شیرخوار کو ہفتم سے پیاس ہے   بچے کی نبض دیکھ کے ماں بے حواس ہے
نہ دودھ ہے نہ پانی کے ملنے کی آس ہے   پھرتی ہے آس پاس کے جینے سے یاس ہے

کہتی ہے کیا کروں میں دہائی حسین کی
تپلی پھری ہے آج مرے نورعین کی

مرثیہ کے اس بند میں مرزا دبیر امام حسین اور شہر بانو کے شیر خوار بچہ علی اصغر کے طرف اشارہ کیا ہے جو میدان کربلا میں پیاس کی شدت سے پریشان ہے۔ اِدھر افواج یزید نے پانی پر پہرا لگا رکھا ہے۔ معصوم علی اصغر نے کئی دنوں سے پانی نہیں پیا ہے۔ بچے کی پریشانی سے ماں بھی بہت پریشان ہے۔ معصوم بچے کی اس حالت کو دیکھ کر ماں نہ صرف ہوش کھو بیٹھتی ہے بلکہ ان کے لیے اولاد کی زندگی کی امید بھی ماند پڑ گئی ہے۔ حالات اتنے پریشان کن ہیں کہ کوئی امید نظر نہیں آتی۔ پانی کے لیے گڑگڑا بھی نہیں سکتی ہے۔ کہیں سے بھی پانی یا دودھ کے حاصل ہونے کی امید نہیں ہے۔ بس ایک امید لے کر اِدھر اُدھر دوڑتی نظر آتی ہیں کہ کاش کہیں سے بھی پانی یا کوئی رقیق حاصل ہو جائے کہ بچے کی سانس میں تازگی پیدا ہو، لیکن افسوس صد افسوس ظالم اور بے رحم افواج یزید کے رویے میں کوئی تبدیلی نہیں آئی۔

زبان و بیان کے حوالے سے جب ہم دبیر کے مرثیوں کا جائزہ لیتے ہیں تو ہم پر یہ بات آشکار ہوتی ہے کہ مرثیہ کے وہ عناصر جو دبیر کا مابہ الامتیاز ہیں۔ وہ کم و بیش اس عہد کے تمام مرثیہ خوانوں کے کلام میں نظر آتے ہیں۔ ہاں یہ بات اس ضمن میں ضرور کہی جاسکتی ہے کہ ضائع لفظی و معنوی کے معاملے میں دبیر اپنے تمام معاصرین سے آگے نظر آتے ہیں اور ان کا کلام ان صنعتوں سے ایسا مالا مال ہے کہ علمِ بلاغت کا جاننے والا ان کے مرثیوں میں ہر قسم کی مثالیں بہ آسانی تلاش کر سکتا ہے۔ یہاں اس بات کو کہہ دینا عبث نہ ہوگا کہ دبیر کے یہاں صرف قابل ستائش صنعتوں کا استعمال عمل میں نہیں آیا ہے۔ بلکہ ان کے یہاں صنعتوں کا ایسا استعمال ہے جو کسی واقعہ، کسی خیال، کسی احساس یا کسی کیفیت کے اظہار میں مددگار ثابت ہوا ہے۔ یہ بات کسی سے پوشیدہ نہیں ہے کہ دبیر بڑے قادر الکلام شاعر تھے اور موقع و محل کی مناسبت سے اپنے احساسات و جذبات کا اظہار کرتے تھے۔

مذکورہ مرثیہ کے موضوع پر مرثیوں کی کمی نہیں ہے، لیکن اس المناک واقعہ کو جس ربط، تسلسل، سادہ اور پر اثر الفاظ کے ساتھ دبیر نے بیان کیا ہے اس کی مثال کم ہی ملے گی۔ اس بند میں چھ ماہ کا شیر خوار بچہ علی اصغر اور ان کی ماں شہر بانو کے احوال و کوائف کو بیان کیا گیا ہے۔ زیر نظر بند میں دبیر امام حسین کی زوجہ شہر بانو کے احوال و کوائف کو بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ان کا شیر خوار بچہ علی اصغر کئی روز سے بغیر کچھ کھائے پیئے بھوک پیاس سے تڑپ رہا ہے، جس کی فکر ماں کو ستا رہی ہے، کچھ نہ کھانے پینے سے علی اصغر کی حالت روز بروز بگڑتی جا رہی ہے جسے دیکھ کر شہر بانو حیران و پریشان ہیں۔ معصوم بچہ کی بحالی صحت کے لیے وہ حسین کا واسطہ دے دے کر دودھ و پانی طلب کرتی ہیں۔ لیکن انہیں کوئی امید نظر نہیں آتی ہے کہ علی اصغر کی خوراک کا صحیح انتظام ہو پائے گا اور ان کی صحت بحال ہو جائے گی۔

شاعر نے ماں کی محبت و وارفتگی اور احساسات و جذبات کو موثر انداز میں پیش کیا ہے۔ شہادت اور بین میں دبیر عموماً سادگی و سلاست سے کام لیتے ہیں اس لیے ان کا بیان درد و اثر سے پر ہوتا ہے۔ وہ اپنے بیان میں درد و غم، رنج و الم پیدا کرنے کے لیے نت نئے لہجے اختیار کرتے ہیں اور جذبات کو متحرک کرنے کے لیے نئے طریقہ کار ایجاد کرتے ہیں۔ محاورے اور روزمرہ زندگی میں بولے جانے والے الفاظ کو استعمال میں لا کر اپنے کلام میں جان ڈال دیتے ہیں۔ اس بند میں ایک شیر خوار بچہ کی بھوک، پیاس اور اس کے نڈھال پن کو بیان کیا گیا ہے۔ یعنی یہ بند علی اصغر کی شہادت کو نہیں بلکہ ایک بے بس، لاچار اور مجبور بچہ کی ماں کی نہ صرف ایک اچھوتی تصویر پیش کرتا ہے بلکہ اس کے دکھ درد اور کرب کا احساس دلاتا ہے۔

14.4.2 فریاد یا علی میں کدھر جاوں یا علی

فریاد یا علی میں کدھر جاوں یا علی ان داغوں کو کہاں سے جگر لاوں یا علی

کس طرح ان کی سانس کو ٹھہراوں یا علی پانی کا قحط ہے میں کہاں پاوں یا علی
پچھلی کو آنکھ کھولے تھے اب کھلولتے نہیں
روتے نہیں ہمکتے نہیں بولتے نہیں

مرثیہ کے اس بند میں مرزا دبیر کربلا کے اس منظر کو پیش کرر ہے ہیں، جس منظر کا احساس ہی انسان کو رلا دیتا ہے۔ دھوپ کی شدت اور پانی کی قلت نے سبھوں کو پریشان کر رکھا ہے۔ مگر سب سے زیادہ پریشان کن حالت امام حسین کے شہزادے اصغر کی ہے۔ جو پانی نہ ملنے کی وجہ سے بے جان سے ہو گئے ہیں۔ اِدھر ماں کا غم ہے کہ بچہ کو پانی بھی نہیں پلا سکتی۔ ظالم حکمراں کے کارندوں نے بہ حکمِ یزید پانی پر پہرا لگا رکھا ہے۔ مدد کو آئی ماں معصوم علی اصغر کے دادا حضرت علی سے فریاد کرتی ہے کہ وہ ایسی حالت میں ان کی مدد کو آئیں۔ ماں بچہ کی رکی سانس پر پریشان ہے۔ پانی کہیں بھی دستیاب نہیں ہے۔ معصوم اصغر کی سانس مدھم ہو جاتی ہے۔ بہت ہی آسان اور سہل انداز میں دبیر نے ماں کی پریشانی کو پیش کیا ہے مگر پڑھنے والے کا دل رو پڑتا ہے۔

اس بند میں مرزا دبیر نے حضرت علی کی ذاتی انفرادیت کو بھی پیش کیا ہے۔ مگر حق تو یہ ہے کہ اللہ کی مرضی کچھ اور تھی۔ محبت اور عقیدت قربانی چاہتی ہے۔ کربلا کے میدان میں محمدؐ کے نواسے اور ان کے چاہنے والوں نے یہ ثابت کر دیا کہ حق کی خاطر جان دینے میں کیا کیا حاصل ہوتا ہے۔

شہر بانو حضرت علی سے فریاد کرتے ہوئے کہتی ہیں کہ یا علی مجھ پر اور میری آل پر ایسی ناگہانی مصیبت آن پڑی ہے کہ میں پریشان ہوں، ایسی گھڑی میں کہاں جاوں جہاں سے مجھے اور میری آل کو راحت مل جائے، میرے دل و دماغ کو قرار آ جائے، میرا حوصلہ و جذبہ قوی ہو جائے، تا کہ میں علی اصغر کا دکھ درد برداشت کرلوں اور علی اصغر کی بھوک و پیاس کو مٹا پاوں، جس سے ان کی جسم میں طاقت و توانائی آ جائے۔ زبان خشک سے تر ہو جائے، جو آنکھیں بند ہیں وہ کھل جائیں، یا علی اصغر کے دادا پچھلے دن تو علی اصغر اپنی آنکھیں کھول رہے تھے لیکن اب اپنی آنکھیں کیوں نہیں کھول رہے ہیں، پچھلے دن تو وہ رو رہے تھے، چیخ رہے تھے، چلا رہے تھے، لیکن اب کچھ نہیں بول رہے ہیں۔ آخر کیوں علی اصغر کے دادا اب میں کیا کروں، کہاں جاوں اور اپنے دل کو کتنا سمجھاوں۔

بہر کیف موت ایسی چیز ہے جو اپنے اور غیر دونوں کو بے بس کر دیتی ہے۔ موت سے عزیز و اقارب کے دلوں پر جو ضرب لگتی ہے۔ جس کرب سے دل تڑپتا ہے وہ فطری طور پر اشک و آہ کو متحرک کرتا ہے۔ چونکہ عورت کا دل بہ نسبت مرد کے زیادہ نرم و گداز ہوتا ہے۔ وہ زیادہ جذباتی ہوتی ہیں اس لیے ان کے یہاں یہ تڑپ اور بھی شدید ہوتی ہے۔ الفاظ کی مدد سے دل کے دکھ درد کو پیش کرنا ذرا مشکل کام ہے لیکن دبیر نے کامیابی و مہارت کے ساتھ شہادت اور بین کو پیش کیا ہے۔ المختصر یہ کہ دبیر نے مرثیہ کے لیے جو راستہ اختیار کیا تھا وہ ان کی صلاحیتوں، وسعتوں اور بلند پایہ فکر کے نتائج ہیں۔

14.4.3 اکدم بھی ہائے غم سے نہیں انفراغ ہے

اکدم بھی ہائے غم سے نہیں انفراغ ہے تازہ ابھی جوانی اکبر کا داغ ہے
لو پھر گئی ہے کان کی گل یہ چراغ ہے کیا لوٹنے کو موت کے میرا ہی باغ ہے
اصغر کا پا تراب ہے اکبر سدھارے ہیں
کیا خاک میں ملانے کو میرے ہی پیارے ہیں

مرثیہ کے اس بند میں مرزا دبیر خاندان علی کے غم کو پیش کرتے ہیں جو کربلا سے متعلق ہے۔ کربلا میں ہر طرف آہ وفغاں کا ماحول ہے محمدؐ اور علی کے گھرانے کے بچے اور جوان شہید ہو رہے ہیں اسی کربلا میں اٹھارہ سال کے اکبر شہید ہو گئے۔ ان کے جانے کا غم ابھی تازہ ہی تھا کہ معصوم اصغر کی سانس تھم گئی۔ ایسا لگ رہا تھا کہ خاندان علی سے موت کا گہرا رشتہ ہو گیا ہے۔ برے حالات میں امام حسین کی شریک حیات روتی ہیں بلکتی ہیں اور فریاد کرتی ہیں کہ موت یہ طے کر چکی ہیکہ خاندان علی کے ہر فرد کو لے جائے گی۔

میدان کربلا میں عورتیں نہ صرف پریشان ہیں بلکہ روتے روتے آنکھوں کے آنسو خشک ہو چکے ہیں۔ ایسی حالت میں بھی دامنِ صبر نہیں چھوڑا ہے۔ غم ہے مگر ارادہ یہ ہے کہ اللہ اور اس کے نبی کی خاطر سب کچھ قربان کیا جا سکتا ہے۔

دبیر کے متعلق یہ کہا جائے کہ دبیر اردو مرثیہ کی آبرو ہیں تو عبث نہ ہوگا۔ کیونکہ دبیر نے اردو مرثیہ کو بامِ عروج تک پہنچانے میں کوئی کسر نہ چھوڑی۔ لیکن اس کے باوجود ان کی مرثیہ نگاری پر سوالات قائم کیے جاتے ہیں کہ ان کے مراثی میں نہ سلاست ہے، نہ روانی ہے، نہ برجستگی ہے، نہ سادگی ہے اور نہ ہی فصاحت ہے وغیرہ وغیرہ۔ یہ معاملہ ان کی شاعری کے ساتھ اس لیے ہے کہ ان کے مراثی کو دبیر کے حوالے سے دیکھنے کے بجائے ان کے مراثی کو تنقیدی، تجزیاتی اور تقابلی نظریئے سے دیکھا جاتا رہا ہے اور یہ نظریہ ان کے مراثی پر اس طرح غالب ہو گیا کہ وہ دبیر کے مراثی کی شعریات کی شکل اختیار کر گیا ہے۔ دبیر کے مراثی آج تک تقابلی مطالعہ اور دفاعی شعریات سے باہر نہیں نکل سکے ہیں۔

دبیر کے مراثی کا مطالعہ کرتے وقت ہمیں دو باتوں کا خیال رکھنا چاہیے۔ اول اس کا تہذیبی مزاج اور اس کا ادبی معیار دوسرے مرثیے کا نظام اور اس کی تہذیب۔ کیونکہ ہر عہد کا ادبی مزاج اس عہد کی قدروں کا تعین کرتا ہے اور ادبی تہذیب سماجی، سیاسی، ثقافتی، نفسیاتی، لسانی اور ادبی چیزوں کی وضاحت کرتی ہے۔ جس سے دبیر کے مراثی کو سمجھنے میں ہمیں مدد ملتی ہے۔

شہر بانو بین کرتے ہوئے کہتی ہیں کہ ان کا گھر ایک پل کے لیے بھی غم سے خالی نہیں ہو رہا ہے۔ اکبر کی شہادت کا زخم ابھی بھرا بھی نہیں ہے کہ دوسرا غم سامنے آ کھڑا ہوا ہے۔ وہ کہتی ہیں کہ مرے گھر کا ایک ایک چراغ بجھتا جا رہا ہے۔ ایسا لگ رہا ہے کہ موت نے صرف میرے ہی گھر کو منتشر کرنے کا عہد کر لیا ہے۔ اکبر تو داغِ مفارقت دے گئے تھے۔ اصغر بھی جدا ہونے کے لیے تیار بیٹھے ہیں۔ کیا موت کو صرف میرے ہی لال نظر آ رہے ہیں؟

دبیر مکالموں کی ادائیگی میں لب و لہجے کا خیال اور روز مرہ کی زندگی میں بولے جانے والے الفاظ و محاروے کو ملحوظ خاطر رکھتے ہیں اور جذبات کی ترجمانی میں ان سے کام لیتے ہیں۔ دبیر جزبات کی ترجمانی کے لیے چھوٹے چھوٹے واقعات کو اس انداز سے پیش کرتے ہیں کہ اس میں حقیقت کا رنگ بھی پیدا ہو جائے اور عام روایت سے علیحدہ بھی ہو جائے۔ دبیر کے کلام میں ثقالت کے ساتھ ساتھ سادگی، سلاست اور روانی پائی جاتی ہے۔ دبیر رخصت، شہادت، بین اور واقعات نگاری میں سادگی سے کام لیتے ہیں کیونکہ مضمون آفرینی، واقعہ نگاری اور خیال آرائی میں بیانیہ انداز اور تسلسل کو قائم رکھنے کے لیے سادہ زبان کی ضرورت پڑتی ہے گویا یہ کہ دبیر کے مرثیوں کا ایک بڑا حصہ سادگی بیان کا نمونہ ہے۔

14.4.4 میں کہتی تھی نجف میں انہیں لے کے جاوں گی

میں کہتی تھی نجف میں انہیں لے کے جاوں گی	شاہِ نجف کا ان کو مجاور بناوں گی
انگلی پکڑ کے گرد لحد کے پھراوں گی	ہے ہے انہیں کو قبر میں اب میں سلاوں گی

منت کے طوق بڑھ چکے پروان چڑھ چکے

یٰسین کا وقت آ گیا قرآن پڑھ چکے

اس بند میں مرزا دبیر امام حسین کی شریک حیات شہر بانو کے غم کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں۔ جب پیاس کی شدت سے معصوم علی اصغر کی جان پر بن آتی ہے تو بہت کوشش کرنے کے بعد بھی معصوم علی اصغر کو پانی حاصل نہیں ہوتا ہے۔ (مشیت الٰہی کیا تھی وہ صرف اللہ جانتا ہے۔)

اس بند میں شہر بانو اپنی ایک تمنا کا اظہار کرتے ہوئے کہتی ہیں کہ علی اصغر کو نجف لے جا کر حضرت علی کے مقبرہ) مزار (کی زیارت کرانا چاہتی تھیں اور وہ اپنے معصوم علی اصغر کو حضرت علی کے مزار کا مجاور بنانا چاہتی تھیں مگر ایسا کچھ نہیں ہوا۔ بانو چاہتی تھی کہ علی اصغر کی انگلیاں پکڑ کر حضرت علی کی قبر کے چاروں طرف پھروائیں گی۔ لیکن حالات ان کی فکر کے بضد ثابت ہوئے اور ان کی یہ تمنا حسرت میں تبدیل ہوگئی۔ ان کی ساری امیدیں ختم ہوگئیں۔ ظالم اور بے رحم افواجِ حکمراں نے بانو کی ساری امیدوں پر پانی پھیر دیا۔

ادب سماج کا آئینہ ہوتا ہے خواہ وہ کسی زبان یا زمانے کا ہو۔ وہ سماج اس طبقے کی پیداوار ہوتا ہے جو کسی بھی معاشرے کی سماجی اور ثقافتی قدروں کی نمائندگی کرتا ہے۔ گویا یہ کہ اٹھارویں اور بیسویں صدی کا یہ وہی طبقہ ہے جس نے اردو نثر اور نظم کی ایسی آبیاری کی کہ اس عہد کی ادبی تخلیقات کو اردو ادب کی تاریخ میں کلاسک کا درجہ حاصل ہوگیا۔ اس زمانے میں لکھنو میں فارسی کا بول بالا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس عہد کی ثقافتی تقریبات ہوں، مذہبی مجلسیں ہوں یا ادبی تخلیقات سب میں صنائع و بدائع، مرصع و مسجع اور مقفی فقروں کا چلن عام تھا۔ رہا سوال دبیر کی مرثیہ گوئی کا تو ان کے مراثی میں زبان و بیان کے وہ سارے لوازمات موجود ہیں جو ان کے مابہ الامتیاز تسلیم کیے جاتے ہیں۔ وہ ہمیں ان کے معاصرین مرثیہ گویوں کے کلام میں کم و بیش ملتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ دبیر اپنے معاصرین سے صنائع لفظی و معنوی کے معاملے میں ذرا آگے نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا کلام ان صنعتوں سے مالا مال ہے اور جن لوگوں کو علم بلاغت پر دست رس حاصل ہے انہیں دبیر کا کلام بہ آسانی سمجھ میں آجاتا ہے اور وہ ان کے کلام کی خوبیوں کا گرویدہ ہو جاتا ہے۔

شاعری صرف شاعر کے احساسات و جذبات کی ترجمانی نہیں ہوا کرتی ہے بلکہ یہ ایک ایسی صنعت ہے جس کے ذریعہ شاعر حسبِ دل خواہ نتائج نکالتا ہے اور اپنی مرضی کے مطابق ان چیزوں کو پیش کرتا ہے۔ جسے وہ اپنی مرضی کے موافق پاتا ہے اور اپنے زورِ بیان کی بنا پر جس چیز کو جیسا چاہے ثابت کر دیتا ہے۔ دبیر نے بھی اپنی قابلیت و استعداد دکھانے کے لیے ایسے ہی راستے منتخب کیے جن میں شاعر کی توجہ، نفس موضوع سے زیادہ اس قید، پابندی یا رعایت پر ہوتی ہے جسے وہ اپنے اوپر عائد کر کے شعر کہتا ہے۔

انیس و دبیر کے متعلق یہ بات اکثر کہی اور سنی جاتی ہے کہ انیس کے یہاں فصاحت زیادہ ہے اور دبیر کے یہاں بلاغت۔ جو کسی طرح مناسب نہیں ہے۔ کیونکہ جب تک کلام فصیح نہیں ہوگا تب تک بلیغ نہیں ہوسکتا اور جب کلام بلیغ ہوگا تب فصیح بھی ہوگا۔ بات واضح ہوتی ہے کہ جب دبیر کے یہاں بلاغت کی کثرت ہے تو فصاحت کی کمی کیسے ہوسکتی ہے۔

مذکورہ بند سے جو باتیں ہم پر آشکار ہوتی ہیں وہ یہ ہیں کہ شہر بانو کی یہ دلی خواہش تھی کہ جب علی اصغر بڑے ہوں گے اور شعور کی آنکھ کھولیں گے تو وہ انہیں نجف لے کر جائیں گی۔ جہاں ان کے دادا حضرت علی کا روضہ ہے اور ان کو حضرت علی کے روضے کا مجاور بنائیں گی۔ علی اصغر کی انگلی پکڑ کر حضرت علی کے روضے کا چکر لگوائیں گی۔ لیکن یہ خواب، خواب ہی رہ گیا۔ کیونکہ علی اصغر ظالموں کے ستم کا شکار ہوگئے۔ چنانچہ علی اصغر حضرت علی کے روضہ کا خادم بننے کے بجائے صاحب لحد ہوگئے۔ الغرض یہ کہ شہر بانو نے علی اصغر کے متعلق جو خواب سجائے تھے وہ خواب شرمندہ تعبیر نہ ہوسکے۔

استعارہ و تشبیہ کلام کا حسن ہوتا ہے۔ بہترین اشعار استعارے کی بلندیوں سے وجود میں آتے ہیں۔ اگر یہ کہا جائے تو شاید عبث نہ ہوگا کہ

نظم ونثر میں جوسحر کاریاں پائی جاتی ہیں وہ بڑی حدتک انہیں کی عطیہ ہوا کرتی ہیں۔ٹھیک یہی معاملہ تشبیہ واستعارے کا بھی ہے کہ جب اس میں قصداً تکلف، تصنع اور غیر معمولی ندرت پیدا کی جاتی ہے تو اس کا اصلی اثر ختم ہونے لگتا ہے، لیکن دبیر نے جن استعارات وتشبیہات کا استعمال کیا ہے وہ فطرت سے قریب ترین نظر آتے ہیں، جس بنا پر ان کے اشعار کا حسن بڑی دیر تک قائم رہتا ہے۔

بہرحال اردو مرثیہ کی تاریخ میں دبیر کو جو چیزیں اعلیٰ وارفع کرتی ہیں وہ ان کا علمی رنگ ہے۔ کیونکہ دبیر نے جہاں اپنے مرثیوں کو لفظی و معنوی رعایتوں سے آراستہ و پیراستہ کیا ہے وہیں موضوعاتی اعتبار سے ان کے مراثی واقعات وروایات سے مزین نظر آتے ہیں۔ دراصل دبیر کے مراثی کی خصوصیت موضوعاتی رنگارنگی ہے۔ دبیر نے موثر انداز سے اپنے مرثیوں میں تاریخی واقعات ،قرآنی تلمیحات، احادیث وروایات کے ساتھ ساتھ بزرگانِ دین کے فضائل ومناقبت کا ذکر کیا ہے۔ یہ بڑی اہم اور بنیادی باتیں ہیں جو قابلِ اعتبار اور قابل لحاظ ہیں۔

14.4.5 اب کس کی بامراد بڑھاوں گی ہنسلیاں

اب کس کی بامراد بڑھاوں گی ہنسلیاں　　ہے ہے کرخت ہوگئیں یہ نرم انگلیاں
تیور بدل بدل کر پھراتے ہیں پتلیاں　　اب میرے لال باندھ نہیں سکتے مٹھیاں
باقی حواس پیاس سے معصوم کے نہیں
منہ میں انگوٹھے لیتے ہیں اور چوستے نہیں

مرثیہ کا یہ بند ایک ماں کے دل کے درد سے پر کیفیت کو پیش کرتا ہے۔اس بند میں مرزا دبیر امام حسین کی شریک حیات شہر بانو کی اس تکلیف کا ذکر کرتے ہیں جن کا تعلق کربلا سے ہے۔میدانِ کربلا میں ظالم یزید کے کارندوں نے پانی پر پہرہ لگا دیا تھا۔خاندانِ امام حسین کو پانی پینے کی اجازت نہیں تھی۔ پورا خاندانِ حسین دریائے فرات کے کنارے خیمہ زن تھا۔مگر پانی تک رسائی نہیں تھی۔ حیرت تو یہ ہے کہ میدانِ کربلا، دریائے دجلہ اور دریائے فرات کے درمیان ہے مگر خاندان علی کو پانی میسر نہیں آیا۔(معصوم علی اصغر حالات کی انہی ستم ظریفی کا شکار ہو جاتے ہیں اور لبِ فرات پر ان کے حلق میں تیر مار کر انہیں شہید کر دیا جاتا ہے۔) پانی کی قلت نے اصغر کی حالت کو اتنا خراب کر دیا ہے کہ ان کی نرم انگلیاں بھی کرخت ہوگئی ہیں۔آنکھیں بھی کمزور اور ناامید ہونے لگی ہیں۔حالت کچھ ایسی نازک ہے کہ معصوم علی اصغر اپنے ہاتھ کی انگلیوں سے مٹھی بھی نہیں باندھ سکتے۔

مذکورہ بند بہت ہی دردناک ہے۔اندازہ لگائیں کہ ایک ماں کی دلی اور دماغی کیفیت ایسے میں کیا ہوسکتی ہے؟ میدانِ کربلا میں شہر بانو کے دو بیٹے شہید ہو چکے ہیں۔ایک بہت بیمار ہے جس کا نام زین العابدین ہے۔

دبیر کے مراثی کا ایک اہم امتیاز یہ ہے کہ ان کا ہر مرثیہ اپنے دامن میں انفرادی نوعیت کی تدبیر اور فکرکاری کے متاعِ گراں سے مزین ہوتا ہے۔ کیونکہ تدبیر میں نہ صرف امکانات پر گہری، وسیع النظر خیال کی کارفرمائی ہوتی ہے بلکہ عمل کو جاری وساری رکھنے کے لیے تاب وتپش کی ضرورت درپیش ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تدبیر میں خیال اور عمل ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ تدبیر انسان کی ایک بڑی طاقت ہے۔ جس کا صحیح اندازہ اگر انسان کو ہو جائے اور وہ اپنی تدبیر سے کام لے تو امکانات کو واقعیت اور صداقت کا جامہ پہنا کر اپنی لیاقت واستعداد کا ثبوت دے سکتا ہے۔جیسا کہ دبیر نے اپنے مراثی کے ذریعہ انسانی تدبیر کی وضاحت کی ہے۔انہوں نے اپنے مرثیوں میں حقیقت پسندانہ انسانی نفسیات کا اظہار کیا ہے، جس پر عموماً غور نہیں کیا جاتا ہے۔شہر بانو ایک طرف خدا کا شکر ادا کرتی ہیں تو دوسری طرف آہ وفغاں۔یعنی کہ شکر کے ساتھ گریہ وزاری ایک صداقت اور سچائی ہے۔کسی طرح کی بے قراری اور بے حوصلگی نہیں ہے۔یعنی آنسو اور شکوہ وشکایت ایک حقیقت پسندانہ رویہ ہیں۔ کیونکہ شکر اور گریہ

وزاری انسان کی انسانیت اور بلند حوصلہ کو ظاہر کرتے ہیں۔

دبیر شہر بانو کے احساسات و جذبات پر روشنی ڈالتے ہوئے کہتے ہیں کہ شہر بانو کی آرزوئیں، خواہشات وتمنائیں سب کی سب پست ہوگئیں ہیں۔ کیونکہ ان کے لخت جگر اور نورِ نظر کی جو انگلیاں نرم وگداز تھیں وہ سب کی سب سخت ہوگئیں ہیں۔ علی اصغر کی پیاس اتنی شدت اختیار کرگئی تھی کہ ان کے جان پر بن آئی تھیں۔ آنکھوں کی پتلیاں دھنس گئی تھیں اور ہاتھوں کی مٹھیاں ہمیشہ کے لیے کھل گئیں تھیں۔ جیسا کہ ہم اس بات سے بخوبی واقف ہیں کہ جب بچوں کو بھوک پیاس لگتی ہے تو وہ چیختے، چلاتے، روتے، ہاتھوں کے انگوٹھوں کو منہ میں ڈال کر چوستے اور اپنے پیر کی ایڑیوں کو رگڑتے ہیں۔ دبیر نے اس بند میں ایک نوزائدہ بچہ کی بھوک و پیاس کی شدت اور ایک ماں کے درد والم، کرب وکراہ اور تڑپ کو اس انداز سے پیش کیا ہے کہ علی اصغر کی ساری کیفیت کو ہم اپنی کھلی آنکھوں سے دیکھنے لگتے ہیں اور ہم خود کو اس دکھ، درد، رنج والم میں برابر کا شریک پاتے ہیں۔

14.5 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے سے آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں :

☆ مرزا دبیر بحیثیت مرثیہ نگار عظیم شخصیت کے حامل ہیں۔

☆ آپ کے نصاب میں شامل مرثیہ ان کا شاہکار ہے۔

☆ انہوں نے مذکورہ مرثیہ میں انسان کی بنیادی جبلت، بھوک اور پیاس کی تڑپ کا بیان بہ حسن وخوبی کیا ہے۔

☆ پیاس کی شدت سے بچہ کے ڈوبتے نبض اور ٹوٹتی سانسیں اور ماں کے دلی اضطراب، جذبات واحساسات کی شدت اور اولاد کو کسی بھی حال میں بچا لینے کی جدوجہد کا بیان بہترین بیانیہ اندز میں اس طرح کیا ہے کہ وہ منظر ہماری نگاہوں کے سامنے متحرک ہوجاتا ہے۔

☆ یہ مرثیہ اپنی تمام تر خوبیوں کے باعث آفاقی حیثیت رکھتا ہے۔

☆ زبان وبیان کی فصاحت اور بلاغت دونوں ہی اعتبار سے یہ مرثیہ اہمیت کا حامل ہے۔

14.6 کلیدی الفاظ

شیرخوار	:	دودھ پیتا بچہ
ہفتم	:	سات
آس	:	امید
دہائی	:	فریاد، مدد طلب کرنا
پتلی	:	آنکھ کی سیاہی
نورعین	:	آنکھوں کی روشنی، بیٹا
قحط	:	کمیابی، خشک سالی (چیزوں کا) نہ ملنا
انفراغ	:	فراغت پانا، فرصت ملنا

14.7 نمونہ امتحانی سوالات

14.7.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ مرزا دبیر کا اصل نام کیا تھا؟
2۔ دبیر کے استاد کا نام بتائیے جس نے انہیں دبیر تخلص عطا کیا تھا؟
3۔ دبیر کی پیدائش کب اور کہاں ہوئی تھی؟
4۔ دبیر مٹیا برج کیوں گئے تھے؟
5۔ مرزا دبیر کی وفات کب اور کہاں ہوئی تھی؟
6۔ مرزا دبیر کی مرثیہ نگاری کے دو امتیازات کیا ہیں؟
7۔ بی بی زینب سے امام حسین کا کیا رشتہ تھا؟
8۔ دبیر کے مراثی کی کل کتنی جلدیں ہیں؟
9۔ دبیر کے مجموعہ کلام کا نام کیا ہے؟
10۔ دبیر کا مجموعہ کلام کس نے شائع کروایا تھا؟

14.7.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ دبیر کے حالاتِ زندگی پر مختصر نوٹ لکھیے۔
2۔ آپ کے نصاب میں شامل مرثیہ کے پانچ بندوں پر نوٹ لکھیے۔
3۔ دبیر کی مرثیہ نگاری پر مختصر نوٹ لکھیے۔
4۔ دبیر کی مرثیہ کی لسانی اہمیت واضح کیجیے۔
5۔ دبیر کی مرثیہ نگاری کے امتیازات بیان کیجیے۔

14.7.3 طویل جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ بانو کے شیر خوار کو ہفتم سے پیاس ہے ...تپلی پھری ہے آج مرے نورعین کی مذکورہ بند کی تشریح مع سیاق وسباق کیجیے۔
2۔ فریاد یا علی میں کدھر جاوں یا علی...روتے نہیں ہمکتے نہیں بولتے نہیں مذکورہ بند کی ناقدانہ تشریح کیجیے۔
3۔ اکدم بھی ہائے غم سے نہیں انفراغ ہے... کیا خاک میں ملانے کو میرے ہی پیارے ہیں مذکورہ بند کا تجزیہ کیجیے۔

14.8 مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ کتابیں

1۔ اردو مرثیہ : سفارش حسین رضوی
2۔ اردو مرثیے کا ارتقا (ابتدا سے انیس تک) : ڈاکٹر مسیح الزماں
3۔ مرزا دبیر کی مرثیہ نگاری : ایس۔اے۔صدیقی
4۔ مرثیہ خوانی کا فن : نیر مسعود

اکائی15: رباعی کافن

اکائی کے اجزا

15.0 تمہید

اردو کی شعری اصناف کو بنیادی طور پر دو حصوں یعنی نظم اور غزل میں تقسیم کیا گیا ہے۔غزل اپنی مخصوص ہیئت اور اشعار کی انفرادیت کی وجہ سے نظم سے مختلف ہے۔نظم کے لیے ہیئت کی کوئی قید نہیں البتہ اس میں خیال کا تسلسل ہونا لازمی ہے۔اس لحاظ سے نظم میں وہ تمام اصناف شامل ہو جاتی ہیں جو ظاہری شکل وصورت میں تو مختلف ہوں لیکن ان میں خیال کی وحدت پائی جائے۔اس طرح قصیدہ،مثنوی،مرثیہ،مسمط کو نظم کے ذیل میں رکھا

جائے گا۔ اگر چہ یہ تمام اصناف اپنے دور میں خوب مقبول ہوئیں لیکن ایک زمانہ گزرنے کے بعدان کی مقبولیت میں کمی آتی گئی۔ اس کے برعکس رباعی ایک ایسی صنف سخن ہے جواردو شاعری کی ابتدا کے ساتھ وجود میں آئی اور ہر دور میں اردو کے اہم شعراء نے اس میدان میں طبع آزمائی کی۔ اردو کے پہلے صاحب دیوان شاعر محمد قلی قطب شاہ نے اس صنف میں پہلی بار طبع آزمائی کی۔ ان کے بعد سراج اورنگ آبادی اور ولی دکنی بھی اس کی طرف متوجہ ہوئے۔ شمالی ہند میں اس کو بام عروج پر پہنچانے میں انیسؔ کا نام خاص طور سے قابل ذکر ہے۔

رباعی ایرانیوں کی ایجاد ہے اور فارسی کے توسط سے اردو میں آئی اور عربوں نے بھی اس کا اثر قبول کیا۔ رباعی کے وجود میں آنے کا قصہ کافی دلچسپ ہے۔ اس قصے کو محققین نے الگ الگ انداز میں پیش کیا ہے۔ شبلی نے شعرالعجم میں، دیبی پرشاد سحرؔ نے ''معیارالبلاغت'' میں، غلام حسین قدرؔ بلگرامی نے ''قواعدالعروض''، حکیم نجم الغنی نے ''بحرالفصاحت'' اوراحسن مارہروی نے ''کلیات ولی'' میں اپنے اپنے طور پر اس قصے کو رقم کیا ہے لیکن دیبی پرشاد سحرؔ کی رائے کو بعد میں آنے والے تمام محققین نے دہرایا ہے۔

> ''ایک دن استاد رودکیؔ چلا جاتا تھا کہ راہ میں بیٹھا امیر یعقوب بن لیث صفار کا بیٹا، جو گیارہ سال کا تھا۔ جوز بازی چند اطفال کے ساتھ کرتا تھا یعنی چند جوز کو ایک گڑھے میں ڈالنا چاہتا تھا ایک بار چھ جوز گڑھے میں جا پڑے اور ایک باقی بھی لڑھک کر جا پڑا تب وہ خوش ہوکر کہنے لگا ؎
>
> غلطاں غلطاں ہمی رود تالبِ گو
>
> رودکیؔ نے سن کر اس سے چوبیس اوزان ایجاد کیے۔''
>
> (معیارالبلاغت، مؤلفہ دیبی پرشاد سحر بدایونی، ص 12)

یہ واقعہ تین ہجری کا ہے اور اس طرح رباعی کو وجود میں آئے ہوئے ایک ہزار سال سے زیادہ کا عرصہ گزر چکا ہے۔ سید سلیمان ندوی نے رباعی کا موجد رودکی کو ماننے کے بجائے ابودلف اور زینت الکعب کو قرار دیا ہے لیکن حافظ محمود شیرانی نے اس خیال کو مسترد کر دیا ہے۔ اگر سید سلیمان ندوی کے بقول زینت الکعب اور ابودلف کو رباعی کو موجد قرار دیا جائے تو یہ بھی تسلیم کرنا ہوگا کہ رباعی عربی کی صنف ہے۔ لیکن چونکہ محققین کی اکثریت اس بات متفق ہے کہ صنف رباعی پہلے فارسی میں آئی اور وہاں سے عربی اور اردو میں آئی لہٰذا اس کے وجود اور اولیت کا سہرا عربوں کے سر باندھنا بے معنی سا معلوم ہوتا ہے۔

رباعی کی ابتدا فارسی میں ہوئی۔ تقریباً تمام محققین نے رودکی کو رباعی کا موجد کہا ہے لیکن کسی نے بھی رودکی کی وہ رباعی درج نہیں کی جس کو بنیاد بنا کر اس نے رباعی کے چوبیس اوزان ایجاد کیے۔ لہٰذا یہ بات اب زیر بحث نہیں ہے۔ محمود شیرانی نے ''تنقید شعرالعجم'' میں رباعی کو چہار بیتی کا ارتقائی نتیجہ کہا ہے۔ انہوں نے ابوشکور بلخی کی ایک چہار بیتی درج کی ہے جو رباعی کی موجودہ شکل ہے اور اسی رباعی کو محمد عوفی نے ''لباب الالباب'' میں بھی درج کیا ہے۔ اگر رودکی کو رباعی کا موجد قرار دیا گیا ہوتا تو فارسی کے کسی نہ کسی تذکرہ نگار (نظامی سمرقندی نے چہار مقالہ، محمد عوفی نے لباب الالباب، شیر خان بن علی امجد خان لودی نے تذکرہ مراۃ الخیال اور بدیع الزماں نے سخن وسخنوران) نے اپنے تذکرے میں اس بات کا ذکر ضرور کیا ہوتا۔

سید سلیمان ندوی نے رباعی کو عرب کی پیداوار کہا جبکہ محمود شیرانی نے ابوشکور کو چہار بیتی کا موجد قرار دیا۔ اس کے علاوہ فرمان فتحپوری (اردو رباعی)، نجم

الغنی (بحرالفصاحت)، نظم طباطبائی (تلخیص عروض وقافیہ) اور عبدالقادر (جدید اردو شاعری) نے ایران کو رباعی کا ممبع ومرکز قرار دیا ہے۔ اردو میں رباعی کی ابتدا کا باقاعدہ سہرا تو محمد قلی قطب شاہ کے نام ہے۔

15.1 مقاصد

اس اکائی کا مقصد رباعی کے فن پر روشنی ڈالنا ہے۔ لہٰذا اس کی فنی خوبیوں کو واضح طور پر سمجھنے کے لیے اس کی وجہ تسمیہ کو بیان کرتے ہوئے مختلف لغات اور ماہرین کی آرا پیش کی جائے گی اور اس کے اصطلاحی معنی سے بھی بحث کی جائے گی۔ چونکہ رباعی ایک ہیئتی صنف سخن ہے لہٰذا اس کی ہیئت اور بیرونی ساخت کو رباعی کی مثالوں کے ذریعے واضح کیا جائے گا۔ رباعی اپنی ہیئت کے اعتبار سے مردف اور غیر مردف کے خانوں میں منقسم ہے اس لیے فنی لحاظ سے اس کی اقسام کو مثالوں کے ساتھ پیش کیا جائے گا۔ مصنفین کی نظر میں رباعی کی فنی خصوصیات اور اس میں پیش آنے والی دشواریوں کا تذکرہ بھی کیا جائے گا۔ بحر اور وزن رباعی کا لازمی جزو ہیں لہٰذا اس کے عروضی مطالعہ کے ذریعے اس کے لیے متعین چوبیس اوزان کو ان کے ارکان کے ساتھ درج کیا جائے گا۔ شعری اصناف کے فنی ارتقا میں موضوعات کے تنوع کی اہمیت بھی مسلم ہے لہٰذا رباعی کے مختلف موضوعات کو بھی مثالوں کے ذریعے بیان کیا جائے گا تا کہ طلبا کو اس کی تفہیم میں دشواری نہ ہو۔ آخر میں اکتسابی نتائج میں اکائی کا خلاصہ پیش کیا جائے گا۔

15.2 رباعی کا فن

15.2.1 رباعی کی تعریف؛

رباعی عربی زبان کا لفظ ہے اور ''رُبَاعِ'' سے مشتق ہے۔ اس کا مادہ رب ع' (ربع) ہے، جس کے لغوی معنی ''چار چار'' کے ہوتے ہیں۔ حمید عظیم آبادی لکھتے ہیں:

''رباعی میں ربع کے معنی کسی چیز کے چوتھے حصے کے ہیں اور رباعی کے معنی چار والے کے ہیں اس لیے چار مصرعوں والی نظم کو رباعی کہتے ہیں۔''

مختلف لغات میں رباعی کے معنی اس طرح ملتے ہیں۔

الرّباعی......چار سے مرکن (المنجد عربی اردو)

رباعی......رباعی عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی چار چار کے ہیں (اردو انسائیکلو پیڈیا)

رباعی......وہ چار مصرعے جن کا پہلا، دوسرا اور چوتھا مصرعہ ہم قافیہ ہو اور رباعی کا خاص (ایک) وزن لاحول ولاقوۃ الا باللہ (لغت کشوری)

رباعی......اسم مؤنث......وہ چار مصرعے جو اوزان مخصوص پر ہوں۔ چاپائی، چامصرع، چوبولا (فرہنگ آصفیہ، جلد دوم)

اصطلاح میں رباعی ایسی شعری ہیئت کو کہتے ہیں جو چار مصرعوں پر مشتمل ہو لیکن معنی اور فکر وخیال کے لحاظ سے چاروں مصرعے مسلسل، مکمل اور باہم مربوط ہوں۔ رباعی میں چوتھا مصرعہ نہایت پرزور اور اثر دار ہوتا ہے اور نقطۂ عروج کی حیثیت رکھتا ہے۔ چار مصرعوں کی مناسبت سے اسے ترانہ، دو بیتی، چہار مصرعی، چہار بیتی وغیرہ بھی کہا جاتا ہے۔ یہ اردو شاعری کی واحد صنف ہے جس کے لیے ایک سے زیادہ نام رائج ہیں۔ رباعی میں پہلے، تیسرے اور چوتھے مصرعے کا ہم قافیہ ہونا لازمی ہے۔ تیسرے مصرے میں قافیہ کا ہونا ضروری نہیں ہے۔ مثلاً امجد حیدرآبادی کی یہ رباعی:

بے کس ہوں نہ مال ہے نہ سرمایہ ہے

مجھ سے کیا پوچھتا ہے کیا لایا ہے
یا رب تیری رحمت کے بھروسے امجدؔ
بند آنکھیں کیے یوں ہی چلا آیا ہے

لیکن اگر تیسرا مصرعہ بھی ہم قافیہ ہو تو یہ کوئی عیب نہیں۔ مثال کے طور پر میرؔ کی یہ رباعی:

ہجراں میں کیا سب نے کنارا آخر
اسباب کیا جینے کا سارا آخر
نے صبر رہی نہ صبر و یارا آخر
آخر کو ہوا کام ہمارا آخر

رباعی میں کل چار مصرعے ہوتے ہیں اور ہر مصرعے میں چار ارکان ہوتے ہیں، اس مناسبت سے بھی اسے رباعی کہا جاتا ہے۔ قطعہ میں بھی چار مصرعے ہوتے ہیں، اور اس کا دوسرا اور چوتھا مصرعہ ہم قافیہ یا ہم ردیف ہوتا ہے، لیکن رباعی کے مقابلے قطع میں پہلے مصرعے میں قافیہ کا آنا لازمی شرط نہیں۔ رباعی کا ایک دوسرا نام ''ترانہ'' بھی ہے۔

15.2.2 رباعی کی ہیئت

رباعی میں جیسا کہ بیان کیا گیا کہ کل چار مصرعے ہوتے ہیں۔ پہلا، دوسرا اور چوتھا مصرعہ ہم قافیہ ہونا لازمی ہے۔ تیسرے مصرعے میں قافیہ کی پابندی ضروری نہیں ہوتی، لیکن اگر قافیہ آتا ہے تو ماہرین بلاغت کے نزدیک بہتر ہے۔ ابتدا میں رباعی کے چاروں مصرعے ہم قافیہ ہوتے تھے لیکن بعد میں تیسرا مصرعہ غیر مقفیٰ ہو گیا۔

رباعی میں اختصار کی وجہ سے کوئی بھی مصرعہ غیر ضروری نہیں خیال کیا جاتا۔ اگر چہ اس میں زور چوتھے مصرعے پر زیادہ ہوتا ہے لیکن باقی تین مصرعوں کی اہمیت بھی اپنی جگہ مسلم ہے۔ چوتھا مصرعہ اپنے ساسبق تین مصرعوں سے منطقی طور پر مربوط ہوتا ہے۔ پہلے مصرعے میں شاعر خیال کی ایک جھلک پیش کرتا ہے۔ دوسرے اور تیسرے مصرعے میں اسی خیال کو مزید آگے بڑھاتا ہے اور آخری مصرعے میں پر زور اور برجستہ انداز میں اس طرح پیش کرتا ہے کہ پڑھنے والے کے دل و دماغ پر دیر تک اس کا اثر رہتا ہے اور اس کی اثر انگیزی قاری کو مسحور کر دیتی ہے۔ فراقؔ کی یہ رباعی اس خیال کو مزید واضح کرتی ہے:

پہلے مصرعے میں حسن کا خط جبیں
اور دوسرے مصرعے میں لٹوں کی تزئین
چوتھا ہو نکلتا ہوا یوں تیسرے سے
جیسے بھیگی مسیں ہوں ابرو سے حسین

فرمان فتح پوری نے اپنی کتاب ''اردو رباعی'' میں حامد حسن قادری کی ایک نعتیہ رباعی درج کی ہے جس میں چوتھے مصرعے کی اہمیت کا اظہار اس طرح کیا گیا ہے:

دنیا میں رسول اور بھی لاکھ سہی
زیبا ہے مگر حضور کو تاج شہی
ہے خاتمۂ حسن عناصر ان پر
ہیں مصرعۂ آخر اس رباعی کے وہی

مذکورہ بالا رباعیات سے رباعی کے چوتھے مصرعے کی اہمیت کا واضح اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ چوتھا مصرعہ جس قدر پرزور ہوگا اسی قدر رباعی بامعنی اور موثر ہوگی۔ اس کے ساتھ ہی الفاظ کا انتخاب، مصرعوں کی موزونیت، قوافی کا استعمال اور محاسن لفظی جس قدر بہتر ہوں گے، اسی قدر رباعی کا معیار بلند ہوگا۔ الفاظ کی شیرینی رباعی کی موسیقیت میں اضافہ کرتی ہیں۔ فحش الفاظ کی یہاں کوئی گنجائش نہیں ہوتی لہٰذا شگفتہ اور شائستہ الفاظ کا استعمال رباعی کی پاکیزگی، زبان کی سلاست اور روانی کو برقرار رکھنے میں مدد کرتا ہے۔ رباعی کی ہیئتی شناخت کی بابت چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

(1)

پھر چہرے ہوئے سرخ سیہ کاروں کے
نوروز ہے دن پھر گنہ گاروں کے
بے وجہ نہیں کہ ابر رحمت ہے سیاہ
دھوئے گئے ہیں گناہ مے خواروں کے

(مومن)

(2)

جنت کا سماں دکھا دیا مجھ کو
کونین کا غم بھلا دیا مجھ کو
کچھ ہوش نہیں کہ میں ہوں کس عالم میں
ساقی نے یہ کیا پلا دیا مجھ کو

(اختر شیرانی)

(3)

ممکن نہیں یہ کہ ہو بشر عیب سے دور
پر عیب سے بچیے تا بہ مقدور ضرور

عیب اپنے گھٹاؤ پر خبردار رہو
گھٹنے سے کہیں ان کے نہ بڑھ جائے غرور

(حالیؔ)

مذکورہ بالا تینوں رباعیوں کا ہیئتی مطالعہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ پہلی رباعی کے پہلے، دوسرے اور چوتھے مصرعے میں بالترتیب ''سیہ کاروں''، ''گنہ گاروں''، اور ''مے خواروں'' قافیہ لایا گیا ہے۔ جبکہ دوسری رباعی میں ''دکھا''، ''بھلا''، ''پلا'' قافیے لائے گئے ہیں۔ لیکن دونوں رباعیوں کے تیسرے مصرعے میں کوئی قافیہ نہیں ہے۔ لہٰذا تیسرے مصرے کو ''خصی'' اور باقی تینوں مصرعوں کو ''مقفیٰ'' مصرعہ کہا جائے گا۔ پہلی اور دوسری رباعی میں قافیہ کے فوراً بعد ردیف بھی ہے۔ پہلی رباعی میں ''کے'' اور دوسری رباعی میں ''دیا مجھ کو'' ردیف ہے۔ ایسی رباعی کو ہم ''مردف رباعی'' کہتے ہیں۔ تیسری رباعی کے پہلے، دوسرے اور چوتھے مصرعے کے آخر میں ''دور''، ''ضرور'' اور ''غرور'' قوافی ہیں جبکہ ردیف کا استعمال نہیں ہوا ہے۔ ایسی رباعی کو ہم ''غیر مردف رباعی'' کہتے ہیں۔

15.2.3 رباعی کی مشکل پسندی

رباعی چار مصرعوں پر مشتمل ایک ایسی صنف شاعری ہے جس کے چاروں مصرعے فنی لحاظ سے آپس میں مربوط ہوتے ہیں اور تسلسل اس کی بنیادی شرط ہوتا ہے۔ برمحل اور موزوں تراکیب والفاظ کے استعمال کو بھی ملحوظ رکھا جانا چاہیے۔ یہ سمندر کو کوزے میں سمونے کا فن ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ چار مصرعوں میں شاعر وہ مضمون ادا کرتا ہے جو بعض اوقات ایک نظم کا متقاضی ہوتا ہے۔ لہٰذا اس کی پیچیدگیوں کو تمام اہل قلم نے تسلیم کیا ہے۔ جوشؔ ملیح آبادی نے ''رعنائیاں'' میں رباعی کی مشکل گوئی کو اس طرح پیش کیا ہے:

''رباعی ایسی کمبخت چیز ہے جو ''سارا جوبن گھالے تو ایک ایک بالک پالے'' کی طرح چالیس
پچاس برس کی مشاقی کے بعد کہیں جا کر قابو میں آتی ہے۔''

(رعنائیاں، برج لال رعنا، دیباچہ جوشؔ ملیح آبادی)

رباعی میں بحر اور وزن کا خیال رکھنا نہایت ضروری ہے۔ اس کے بغیر رباعی وجود میں نہیں آسکتی۔ شاعر کو اگر عروض پر یا کم از کم اوزان رباعی پر قدرت نہ ہو تو وہ رباعی نہیں لکھ سکتا ہے۔ انشاء اللہ خاں انشا نے رباعی کی فنی پیچیدگیوں پر اظہار خیال کرتے ہوئے ''دریائے لطافت'' میں لکھا ہے:

''اوزان رباعی کے متعلق مجمل طور پر یہ کہنا یہاں کافی ہوگا کہ یہ بحث پیچیدہ ہے۔''

(دریائے لطافت، انشاء اللہ خاں انشاؔ، دریائے لطافت، ص ۳۹)

اس مشکل پسندی کی وجہ سے اردو میں رباعی گو شعرا کی تعداد دوسری اصناف کے مقابلے کم ہے۔ علامہ کیفی چریا کوٹی رباعی میں شعرا کی قلیل تعداد کے اسباب پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اصناف سخن میں رباعی کا درجہ جو کچھ بھی ہو اس میں طبع آزمائی اور پھر کامیابی مشکل ہے۔ یہی
وجہ ہے کہ رباعی گو شعرا کم ہوئے جو انگلیوں پر گنے جا سکتے ہیں۔''

(خزینۂ رباعیات، شفق عمادپوری، مقدمہ علامہ کیفی چریاکوٹی)

15.2.4 رباعی کا عروضی مطالعہ

رباعی کی شناخت اس کی ہیئت کی وجہ سے ہے۔ اس کی ظاہری ہیئت کے علاوہ اس کے مخصوص اوزان اسے شاعری کی دوسری اصناف سے ممتاز کرتے ہیں۔ اگر رباعی کو لکھتے ہوئے ان اوزان کا خیال نہیں رکھا جائے تو چار مصرعوں کے کوئی بھی دو شعر رباعی کہلانے کے اہل نہیں ہوں گے۔ رباعی کے لیے کل چوبیس اوزان مقرر ہیں جن کا تعلق بحر ہزج سے ہے۔ یہ چوبیس اوزان اپنے پہلے ارکان کے لحاظ سے دو حصوں میں منقسم ہیں جن میں بارہ اوزان کا پہلا رکن اخرم (مفعولن) اور بارہ اوزان کا پہلا رکن اخرب (مفعول) پر مشتمل ہوتا ہے۔ یہ چوبیس اوزان دو اوزان پر مشتمل چار ارکان سے اخذ کیے گئے ہیں۔ بنیادی اوزان اسے کہیں گے جس میں رباعی کے دوسرے تمام اوزان کو جنم دینے کی صلاحیت موجود ہو۔ بہت سے ماہرین نے ''لَاحَولَ وَلَا قُوَّۃَ اِلَّا بِاللہ'' کو رباعی کا خاص وزن بتایا ہے لیکن یہ درست نہیں۔ اگر چہ یہ بھی رباعی کے چوبیس اوزان میں سے ایک وزن ہے اور اس کا تعلق بھی رباعی کی بحر (بحر ہزج) سے لیکن صرف اسی پر رباعی کا دارومدار نہیں۔ دو بنیادی اوزان اس طرح ہیں:

پہلا رکن	دوسرا رکن	تیسرا رکن	چوتھا رکن
مفعول	مفاعیل	مفاعیل	فَعَل
مفعول	مفاعلن	مفاعیل	فعل

ان دو بنیادی اوزان سے جو چوبیس اوزان علمائے بلاغت نے بیان کیے ہیں وہ اس طرح ہیں:

بحر ہزج اخرم:

مفعولن	مفعولن	مفعول	فعل
مفعولن	مفعولن	مفعول	فعول
مفعولن	مفعولن	مفعولن	فع
مفعولن	مفعولن	مفعولن	فاع
مفعولن	فاعلن	مفاعیل	فعل
مفعولن	فاعلن	مفاعیل	فعول
مفعولن	فاعلن	مفاعیلن	فع
مفعولن	فاعلن	مفاعیلن	فاع
مفعولن	مفعول	مفاعیل	فعل
مفعولن	مفعول	مفاعیل	فعول

مفعولن	مفعول	مفاعیلن	فع
مفعولن	مفعول	مفاعیلن	فاع

بحر ہزج اخرب

مفعول	مفاعیلن	مفعول	فعل
مفعول	مفاعیلن	مفعول	فعول
مفعول	مفاعیلن	مفعولن	فع
مفعول	مفاعیلن	مفعولن	فاع
مفعول	مفاعلن	مفاعیل	فعل
مفعول	مفاعلن	مفاعیل	فعول
مفعول	مفاعلن	مفاعیلن	فع
مفعول	مفاعلن	مفاعیلن	فاع
مفعول	مفاعیل	مفاعیل	فعل
مفعول	مفاعیل	مفاعیل	فعول
مفعول	مفاعیل	مفاعیلن	فع
مفعول	مفاعیل	مفاعیلن	فاع

یہ محض ایک رباعی کے اوزان کی مخصوص ترتیب ہے، لیکن ضروری نہیں ہے کہ ہر شاعران تمام بحر میں طبع آزمائی کرے۔ شمیم احمد نے ''اصناف سخن اور شعری ہیئتیں'' میں لکھا ہے کہ انہوں نے مختلف شاعروں کی 250 رباعیوں (1000 مصرعوں) کی تقطیع کر کے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ ایک ہزار میں سے 205 رباعیوں میں محض 7/اوزان اور بقیہ رباعیوں میں 17/اوزان کا استعمال کیا گیا ہے۔

15.2.5 رباعی کی اقسام

یوں تو رباعی کی ہیئت اور بحر کو ہی اس کا لازمی حصہ قرار دیا جاتا ہے لیکن مختلف ادوار میں شعراء نے اپنے شعری ذوق اور وقتی تقاضوں کو مدنظر رکھتے ہوئے رباعیاں کہیں ہیں، لہٰذا رباعیوں میں اقسام کی بنیاد پر اس کے سوا کوئی امتیاز نظر نہیں آتا کہ اس میں چاروں مصرعے ہم قافیہ ہو سکتے ہیں یا تیسرا مصرعہ بغیرہ قافیہ کا ہو۔

مقفی یا غیر خصی رباعی کو مصرّ ع بھی کہتے ہیں۔ ایسی رباعی جس میں چاروں مصرعے ہم قافیہ ہوں، مقفع یا مصرّ ع رباعی کہلاتی ہے۔ چونکہ

اس میں کوئی بھی مصرعہ قافیہ کی پابندی سے جدا نہیں ہوتا اس لیے اسے ''غیر خصی'' بھی کہا جاتا ہے۔ مثلاً

کیا جانئے کب موت دبوچے آ کر
معلوم کسے کہ کب بپا ہو محشر
ان ٹھوس حقائق پہ جو رکھتا ہو نظر
وہ عیش کی زندگی گزارے کیوں کر

(ناوک حمزہ پوری)

خصی رباعی وہ ہے جس کا چلن اردو میں عام ہے۔ خصی کے لغوی معنی کاٹنے یا نکالنے یا الگ کر دینے کے ہیں۔ یعنی وہ رباعی جس میں پہلا، دوسرا اور چوتھا مصرعہ ہم قافیہ ہو لیکن تیسرے مصرعے میں قافیہ نہ ہو۔ مثلاً ایک رباعی ملاحظہ ہو:

آدم کو یہ تحفہ، یہ ہدیہ نہ ملا
ایسا تو کسی بشر کو پایہ نہ ملا
اللہ ری لطافت تن پاک رسولؐ
ڈھونڈا کیا آفتاب سایہ نہ ملا

(میر انیس)

مستزاد رباعی وہ ہے جس کے ہر مصرعے میں ایک اضافی کلمہ لایا جائے۔ مستزاد کے لغوی معنی ''بڑھایا گیا'' یا ''زیادہ کیا گیا'' کے ہیں۔ اصطلاح میں مستزاد اس رباعی کو کہیں گے جس کے ہر مصرعے یا بیت کے بعد ایک ایسا ٹکڑا لایا گیا ہو جو اسی مصرعے کے پہلے یا آخری رکن کے برابر ہو۔ اضافی رکن رباعی سے مربوط اور بامعنی بھی ہو لیکن رباعی اس مستزاد کے بغیر بھی اپنے مکمل معنی ادا کرے۔ اردو میں بہت کم اساتذہ نے رباعی پر مستزاد کا اضافی ٹکڑا لگایا البتہ فارسی میں یہ تعداد اردو سے زیادہ ہے۔ مستزاد رباعی کی مثال ملاحظہ ہو:

دنیا کی طلب میں دیں کھو کر بیٹھے — ہو کر گمراہ
کرنا ہی نہ تھا جو کام سو کر بیٹھے — اے عقل تباہ
ہے عارضی خانۂ جسم خاکی سودا — بے شک و شبہ
سو مالک ہی اس کے آپ ہو کر بیٹھے — سبحان اللہ!

اس رباعی کو اگر مستزاد کے ساتھ پڑھیں تو رباعی کے مصرعے سے اس کا ربط بھی ملتا ہے اور اگر حذف کر دیں تو اصل رباعی کے معنی پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔

کہنے کو تو یہ رباعی کی الگ الگ اقسام ہیں، لیکن خصی رباعی کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ رباعی کی ابتدا کے بعد سے

آج تک اسی ہیئت میں سب سے زیادہ رباعیاں لکھی گئیں۔ غیر خصی رباعی کو اس کے مقابلے میں مقبولیت حاصل نہیں ہوئی۔ اس کے علاوہ خصی رباعی میں معنوی پرتیں اور تہہ داری غیر خصی رباعی کے مقابلے زیادہ ہوتی ہے۔ غیر خصی رباعی کے چاروں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں لہٰذا اس میں تیسرا مصرعہ بھی باقی پچھلے دونوں مصرعوں کی طرح سپاٹ ہوتا ہے اور کوئی خاص تاثر پیدا نہیں کر پاتا جبکہ خصی رباعی میں تیسرا مصرعہ پچھلے دونوں مصرعوں کے مقابلے میں الگ ہوتا ہے اس لیے تیسرے مصرعے میں چونکانے والی کیفیت پیدا ہوتی ہے اور چوتھے مصرعے کے تئیں قاری کا تجسس بڑھ جاتا ہے۔ جس کی وجہ سے چوتھا مصرع پرزور ہوتا ہے اور اس پر رباعی کا دارومدار ہوتا ہے۔

15.2.6 رباعی کے موضوعات

رباعی چھوٹی ہیئت کی ایک ایسی صنف سخن ہے جس میں سماج کے تمام موضوعات کو شامل کرنے کی وسعت ہے۔ شرط یہ ہے کہ رباعی گو شاعر رباعی کی فنی خوبیوں سے واقف ہو اور عروض کی پابندیوں کا خیال رکھے۔ اگر محض چار مصرعوں میں کوئی بھی خیال پیش کر دیا جائے تو وہ رباعی نہیں ہو سکتی۔ مخصوص اوزان اور بحر میں چار مصرعوں کو اس طرح لکھنا کہ خواہ چاروں مصرعے ہم قافیہ ہوں یا صرف تیسرے مصرعے میں قافیہ نہ ہو، تو رباعی کا حق ادا ہوگا۔ رباعی لکھنے سے قبل کے مراحل میں یہ لازمی ہے کہ شاعر کے ذہن میں خیال کا ایک واضح نقشہ ہو اور مناسب الفاظ اور زبان پر قدرت رکھتا ہو۔

اردو کی تمام شعری و نثری اصناف کے ارتقائی مراحل فن کی ابتدا کے لحاظ سے بھی تاریخی حیثیت رکھتے ہیں۔ لہٰذا خارجی ہیئت کے علاوہ اس میں ہونے والی داخلی تبدیلیاں بھی اس تاریخ کا حصہ ہوتی ہیں اور جب اس صنف کے فن پر گفتگو ہوتی ہے تو اس کے اندرون میں ہونے والی تبدیلیاں بھی اپنے آپ میں اہمیت کی حامل ہوتی ہیں۔ اگر چہ اردو رباعی کی ابتدا کے ساتھ اس میں جو موضوعات پیش کیے گئے ان میں وقت کے ساتھ ساتھ وسعت آتی گئی اور آج رباعی کے دامن میں تمام جملہ مسائل کو شعری جامہ پہنانے کی صلاحیت اور گنجائش پیدا ہو چکی ہے تاہم رباعی گو شعرا نے کچھ خاص میدانوں میں رباعیاں کہی ہیں۔ ان موضوعات کے لحاظ سے اردو رباعی کے فن میں ہونے والی موضوعاتی تبدیلیوں کو بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔ موضوعات کے لحاظ سے رباعیوں کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

(1) پہلی قسم کے مضامین میں رندی، سرمستی اور عیش و عشرت کے مضامین آتے ہیں۔

(2) دوسرے قسم کے مضامین میں عشق حقیقی، وحدت الوجود، فنا و بقا کے مسائل سے متعلق مضامین آتے ہیں۔

(3) تیسرے قسم کے مضامین میں اخلاقیات، روحانی تعلیم، پند و موعظت، حکمت سے متعلق مضامین آتے ہیں۔

رباعی میں اس طرح کے موضوعات کا استعمال ہونے کی وجہ یہ ہے کہ رباعی ایران کی ایجاد ہے اور فارسی میں جو رباعی گو شعرا گزرے ہیں ان میں زیادہ تر صوفی یا فقیر تھے۔ اس لیے اس کے ابتدائی موضوعات تصوف، اخلاق، مذہب، عشق اور فلسفہ وغیرہ کے اطراف گردش کرتے ہیں۔ اردو میں یہ موضوعات فارسی سے آئے اور ایسے رچ بس گئے گویا اردو کی ایجاد معلوم ہونے لگے۔ یہاں اردو شعرا کی رباعیوں کی چند مثالیں موضوع کے اعتبار سے پیش کی جا رہی ہیں۔

اخلاقی رباعی: یہ رباعی کا بنیادی موضوع ہے اور رباعی گوئی کا اصل میدان ہے۔ اردو میں اس کی بہت سی مثالیں دستیاب ہیں۔ یہاں انیسؔ

کی ایک رباعی نمونے کے طور پر پیش کی جارہی ہے:

اندیشۂ باطل سحر و شام کیا
عقبیٰ کا نہ کچھ ہائے سر انجام کیا
ناکام چلے جہاں سے افسوس انیس
کس کام کو آئے تھے یاں کیا کام کیا

طنزیہ رباعی: اس طرح کی رباعی کے نمونے کم شاعروں کے یہاں ملتے ہیں۔ پہلی جنگ آزادی کے بعد مسلمانوں کی زبوں حالی اور افسردگی کو دیکھتے ہوئے مصلح قوم سر سید احمد خاں نے مسلمانوں کی فلاح کو مدنظر رکھتے ہوئے مصلحتاً انگریزی زبان کو تعلیم کے لیے ضروری قرار دیا۔ اس میں تعلیم سے مراد تہذیب نہ تھا تاہم اکبرالہ آبادی نے اپنی شاعری میں ایسے بہت سے مضامین وضع کیے ہیں جن میں مغرب پرستی سے بغاوت کی بو آتی ہے۔ ان کی ایک رباعی ملاحظہ ہو:

یورپ والے جو چاہیں دل میں بھر دیں
جس کے سر جو چاہیں تہمت دھر دیں
بچتے رہو ان کی تیزیوں سے اکبر
تم کیا ہو خدا کے تین ٹکڑے کر دیں

متصوفانہ رباعی: اس قسم کی رباعی میں متصوفانہ، پند و موعظت کے موضوعات اور ناصحانہ مضامین کو پیش کیا جاتا ہے۔ صوفیوں کے نزدیک خدا کی وحدانیت کے تعلق سے وحدت الوجود اور وحدت الشہود کا فلسفہ بھی اس قسم کی رباعی پیش کیا جاتا ہے۔

ہیں مست مئے شہود تو بھی میں بھی
ہیں مدعی نمود تو بھی میں بھی
یا تو ہی نہیں جہاں میں یا میں ہی نہیں
ممکن نہیں دو وجود تو بھی میں بھی

خمریاتی رباعی: ایسی رباعی جس میں شراب و ساقی کا ذکر ہو۔ جہاں رقص و سرور کی محفلوں میں جام پر جام چلتا ہے اور شراب کے پر کیف لمحوں کا بیان ہوتا ہے۔ محمد قلی قطب شاہ اردو کا پہلا صاحب دیوان شاعر اور پہلا رباعی گو بھی مانا جاتا ہے۔ ساتھ ہی ایک بادشاہ کی حیثیت سے اس کے دربار میں کیف و مستی کی محفلیں آباد رہتی ہیں لہٰذا اس کیفیت اور جذبات کا اظہار رباعی میں اس طرح کرتے ہیں:

جس ٹھار مئے لعل پھرے دور پہ دور
اس ٹھار مرے من کو نبھائے کچ اور
جے کوئی جو متاں ہیں مد پیالے کے
ہور طور میں آیا ہے دیکھے مد کا طور

فلسفیانہ رباعی: ایسی رباعی جس میں دنیا کے فانی ہونے کا یا دنیا کی رنگینیوں سے بیزاری کا ذکر ہوتا ہے۔ انیس کی یہ رباعی دیکھیں:

اب زیر قدم لحد کا باب آپہنچا
ہشیار ہو جلد، وقت خواب آ پہنچا
پیری کی بھی دو پہر ڈھلی آہ انیسؔ
ہنگام غروب آفتاب آ پہنچا

سماجی رباعی: سماجی رباعی سے مراد ایسی رباعی ہے جس میں سماج کی حقیقت یا عام سیاسی و سماجی شعور کی عکاسی کی گئی ہو۔ ایسی رباعیاں سنجیدہ موضوعات کی حامل ہوتی ہیں۔ اردو میں اکبر الہ آبادی نے سماجی برائیوں اور سیاسی ناہمواریوں پر طنز کرتے ہوئے کئی مقام پر خالص انگریزی الفاظ کا استعمال کیا ہے۔ رباعی دیکھیں:

اونچا نیت کا اپنی زینا رکھنا
احباب سے صاف اپنا سینا رکھنا
غصہ آنا تو نیچرل ہے اکبر
لیکن ہے شدید عیب کینا رکھنا

مذہبی رباعی: مذہبی رباعیوں سے مراد ایسی رباعیاں ہیں جن میں اللہ کی حمد اور اس کی تعریف ہو، نیز رسول اکرمؐ کی شان میں یا اصحاب کرام کی منقبت کو بھی شامل کیا جا سکتا ہے:

گلشن میں صبا کو جستجو تیری ہے
بلبل کی زباں پہ گفتگو تیری ہے
ہر رنگ میں جلوہ ہے تری قدرت کا
جس پھول کو سونگھتا ہوں بو تیری ہے

نعتیہ رباعی: نعت کا تعلق حضور اکرمؐ کی تعریف سے ہے لہٰذا ایسی رباعی جس میں آپؐ کی تعریف ہو، نعتیہ رباعی ہوگی۔ حالیؔ کی یہ رباعی:

زہاد کو تو نے محو تمجید کیا
عشاق کو مست لذت دید کیا
طاعت میں نہ رہا حق کے ساجھی کوئی
توحید کو تو نے آکے توحید کیا

15.3 اکتسابی نتائج

- ☆ رباعی عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی چار چار کے ہیں۔ رباعی کی پیدائش ایران میں ہوئی اور رودکی کو اس کا موجد قرار دیا گیا۔ اس نے رباعی کے لیے چوبیس اوزان مقرر کیے۔
- ☆ رباعی چار مصرعوں پر مشتمل ایک ایسی شعری ہیئت ہے جس کا پہلا، دوسرا اور چوتھا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ تیسرے مصرعے کا ہم قافیہ ہونا شرط نہیں لیکن اگر تیسرا مصرعہ بھی ہم قافیہ ہے تو ماہرین کی نظر میں بہتر ہے۔
- ☆ رباعی اپنے مخصوص اوزان اور بحر کی وجہ سے اردو کی تمام شعری اصناف سے ممتاز ہے۔ اس کا ایک نام ترانہ بھی ہے۔ مصرعوں کے ہم قافیہ ہونے یا نہ ہونے کی مناسبت سے اسے مقفیٰ یا خصی رباعی بھی کہا جاتا ہے۔
- ☆ مقفیٰ یا غیر خصی رباعی کے چاروں مصرعوں میں قافیہ ہوتا ہے جس کی وجہ سے اس کا لہجہ کچھ سپاٹ ہوتا ہے جبکہ خصی رباعی میں تیسرا مصرعہ قافیہ نہ ہونے کی وجہ سے فضا میں تبدیلی کا باعث بنتا ہے جس کی وجہ سے آنے والا چوتھا مصرعہ مزید پرزور اور مؤثر ہو جاتا ہے۔
- ☆ رباعی ایک مشکل صنف سخن ہے اور جوش ملیح آبادی نے اس کی مہارت کے لیے چالیس پچاس سال کی مشاقی کا ہونا لازمی قرار دیا ہے۔ اوزان اور بحر کی پابندی کی وجہ سے انشا اللہ خاں نے اسے ایک پیچیدہ بحث سے تعبیر کیا ہے۔
- ☆ رباعی میں کل چوبیس اوزان ہوتے ہیں اور اس کے لیے ایک مقرر بحر 'بحر ہزج'' ہے۔ چوبیس اوزان کو اپنے پہلے رکن کے لحاظ سے دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے جن میں بارہ اوزان کا پہلا رکن ''اخرم'' (مفعولن) اور بارہ اوزان کا پہلا رکن ''اخرب'' (مفعول) پر مشتمل ہوتا ہے۔ رباعی کے ہر مصرعے میں چار ارکان ہوتے ہیں۔
- ☆ رباعی میں بنیادی طور پر رندی، سرمستی اور عیش و عشرت، عشق حقیقی، وحدت الوجود، فنا و بقا کے مسائل، اخلاقیات، روحانی تعلیم، پند و موعظت، حکمت سے متعلق مضامین مقرر کیے گئے تھے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ اس میں وسعت پیدا ہوتی گئی اور آج رباعی ہر طرح کے موضوعات کو پیش کرنے کا ملکہ رکھتی ہے۔

15.4 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
موجد	:	ایجاد کرنے والا
مسترد	:	رد کرنا

تسلسل : مسلسل، لگاتار

منبع : ماخذ، سرچشمہ

تفہیم : سمجھنا

عروج : بلندی

برجستہ : معقول، عین وقت پر

مسحور : جس پر جادو کیا جائے، سحر زدہ

قوافی : قافیہ کی جمع

فحش : گندی بات، خلاف تہذیب بات

شگفتہ : کھِلا ہوا، خوش

شائستہ : باسلیقہ، باتمیز، بااخلاق، مناسب

متقاضی : تقاضا کرنے والا

قلیل : بہت کم، کمیاب

تقطیع : شعر کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے کرنا

حذف : چھوڑنا، ترک کرنا

تجسس : تلاش، کھوج، دریافت

وسعت : پھیلاؤ

ناصحانہ : نصیحت سے بھرا

موعظت : پند، نصیحت

15.5 نمونۂ امتحانی سوالات

15.5.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ رباعی کس زبان کا لفظ ہے؟

2۔ رباعی میں کل کتنے مصرعے ہوتے ہیں؟

3۔ اردو کا پہلا رباعی گوشاعر کون ہے؟

4۔ رباعی کے لیے کل کتنے اوزان مقرر کیے گئے ہیں؟

5۔رباعی کا دوسرا نام کیا ہے؟

6۔جس رباعی کا تیسرا مصرع بھی ہم قافیہ ہو اسے کیا کہتے ہیں؟

7۔رباعی کہنے کے لیے شاعر کو کس بحر پر مہارت حاصل ہونی چاہیے؟

8۔خصی رباعی کسے کہتے ہیں؟

9۔فلسفیانہ رباعی کے لیے اردو کا کون سا شاعر سب سے زیادہ مشہور ہے؟

10۔کس شاعر کی رباعیوں میں مغربی تہذیب سے بغاوت کی بوآتی ہے؟

15.5.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔رباعی کی تعریف کیجیے اور لغات میں موجود اس کے معنی پر روشنی ڈالیے۔

2۔رباعی کی ابتدا کہاں سے ہوئی اور اس کا موجد کون ہے؟

3۔رباعی کی ہیئت پر مثالوں کے ساتھ روشنی ڈالیے۔

4۔رباعی کی اقسام کو مثالوں کے ساتھ بیان کیجیے۔

5۔اردو رباعی میں بنیادی طور پر کس طرح کے موضوعات پیش کیے گئے ہیں؟

15.5.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1۔رباعی کی تعریف کرتے ہوئے اس کی فنی خصوصیات پر تفصیل سے روشنی ڈالیے۔

2۔''رباعی ایک ہیئتی صنف سخن ہے۔''اس جملے پر تفصیلی روشنی ڈالتے ہوئے دلیل کے ساتھ بحث کیجیے۔

3۔اردو رباعی کے موضوعات میں ہونے والی تبدیلی کو مثالوں کے ساتھ واضح کیجیے۔

15.6 مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ کتابیں

1۔	درس بلاغت	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
2۔	اصناف سخن اور شعری ہیئتیں	شمیم احمد
3۔	اردو رباعی	فرمان فتحپوری
4۔	رباعی ایک عروضی مطالعہ	عظیم الرحمٰن

اکائی 16: امجد حیدرآبادی

اکائی کے اجزا

16.0 تمہید

اردو شاعری کی بعض ہیئتیں اور صنفیں شعراء کے لیے بہت مقبول و مانوس رہی ہیں جن میں غزل کی صنف کو اولیت حاصل ہے۔اس کے

باوجود دیگر اصناف کی اہمیت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا۔ رباعی کی بھی اپنی تاریخی اہمیت ہے۔ اردو کی بعض دوسری اصناف کی طرح اردو رباعی بھی فارسی رباعی کی مرہون منت ہے۔ اردو رباعی نے اپنا چراغ فارسی رباعی سے روشن ضرور کیا مگر آگے چل کر مقبولیت کے باب میں فارسی رباعی کو پس پشت ڈال دیا البتہ فارسی کی قدیم روایات کا احترام کرتے ہوئے ہیئتی سطح پر کوئی تبدیلی نہیں کی بلکہ اس کی جمالیات میں مزید اضافہ کیا۔ اردو رباعیات ہندوستان کے بدلتے منظر نامے اور تغیرات وانقلابات کی آئینہ دار ہیں اور ہر دور کی سیاسی، سماجی، اخلاقی اور ثقافتی صورتحال کو رباعی میں بخوبی محسوس کیا جا سکتا ہے۔

اردو رباعی کے قالب میں چونکہ فارسی رباعی کی روح پھونکی گئی ہے اس لیے اس میں فارسی رباعیات کی بیشتر خصوصیات در آئی ہیں۔ موضوع اور ہیئت دونوں اعتبار سے فارسی رباعی اردو رباعی پر اثر انداز رہی ہے۔ اردو رباعی کو سنوارنے نکھارنے اور نیا رنگ وآہنگ عطا کرنے میں اردو کے ہر دور کے بیشتر سرکردہ شعراء نے نمایاں کردار ادا کیا ہے۔ میر تقی میرؔ، سوداؔ، غالبؔ، مومنؔ، انیسؔ، دبیرؔ، نظیرؔ اکبرآبادی، اکبرؔ الہ آبادی، حالیؔ اور فراقؔ گورکھپوری وغیرہ کے نام خصوصاً قابل ذکر ہیں۔ یہ ایسے شعراء کا گروہ ہے جنہیں ناقدین نے دیگر اصناف کی گرفت میں اس طرح مقید کر دیا کہ ان کی رباعی گوئی کو قابل قدر مقام نہ مل سکا۔ اگر چہ کمیت کے لحاظ سے ان کی رباعیات کم ہیں تاہم کیفیت اور رباعی کی شعریات کی بنا پر کم درجہ میں گردانا جا سکتا ہے۔

سرزمین دکن نے ہر دور میں اردو کو قابل اور باکمال شاعر اور ادیب بخشے ہیں۔ شمالی ہند کے شعرا نے ولیؔ کی آمد کے بعد شاعری میں جس طرح کے تجربات کیے اس کے لیے سرزمین دہلی ولکھنؤ ہمیشہ اس کی احسان مندر رہے گی۔ جب ہندوستان اپنی تاریخ کے باب میں سیاہ دور سے گزر رہا تھا اس وقت بھی دکن میں محفل رنگ وسخن کی شمع ماند نہیں پڑی۔ یہاں کے بادشاہوں نے نہ صرف اردو کو سرکاری اور درباری زبان کا درجہ دیا بلکہ اپنے ہاتھوں سے اس کی نوک پلک درست کی۔ اردو شاعری کی ابتدائی اصناف سخن میں تقریباً تمام شعری اصناف کی اولیت کا سہرا محمد قلی قطب شاہ کے سر جاتا ہے۔ ان کے علاوہ نثر کی ابتدا کا سہرا بھی ملا وجہی کے سر پر ہے۔

سلاطین آصفیہ کے کم وبیش 225 سالہ عہد حکومت میں کل آٹھ سلاطین نے حکومت کی لیکن میر محبوب علی خاں آصف سادس نے پہلی بار 1884ء میں اردو کو سرکاری زبان کا درجہ دیا۔ وہ خود اردو کے بہترین شاعر تھے اور انگریزی، فارسی اور عربی پر بھی کامل قدرت رکھتے تھے۔ شاعری میں آصفؔ تخلص کرتے تھے اور داغؔ اور جلیل مانک پوری سے اصلاح لیتے تھے۔ شمالی ہند کے بہت سے ادباء اور شعراء نے ان کے دربار سے وابستہ ہو کر کسب معاش سے بے نیاز ہو کر زندگی گزاری۔ قدر بلگرامی، شبلی نعمانی، الطاف حسین حالی، رتن ناتھ سرشار، عبدالحلیم شرر جیسے بزرگوں نے ان کے دربار سے فیض اٹھایا۔ فرہنگ آصفیہ کا کام بھی محبوب علی خان کی سرپرستی میں انجام دیا گیا۔ آپ کے زمانے میں اردو کے نامور شعرا نے دکن میں محفل سخن کو آباد رکھا۔ انہیں میں ایک بڑا نام امجد حیدرآبادی کا ہے جنہیں اردو رباعی کی روایت میں انتہائی احترام کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ اردو رباعی کی تاریخ اس وقت تک نامکمل رہے گی جب تک اس میں امجد حیدرآبادی کے نام کی شمولیت نہ ہو جائے۔ ان کی رباعیات موضوعاتی اور ہیئتی دونوں سطح پر انفرادیت کی حامل ہیں۔

16.1 مقاصد

اس اکائی کا مقصد امجد حیدرآبادی کے حالات زندگی، ان کی تصنیفات اور دیگر ادبی خدمات کے ساتھ ان کی رباعی کی خصوصیات کا تعین

کرنا ہے۔امجد حیدرآبادی کی شاعری تصوف کے رنگ میں رچی بسی ہوئی ہے لہٰذا اہم صوفی شعراء کے مقابلے میں امجؔد کے امتیازی اوصاف کواجاگر کیا جائے گا۔امجد کے حالات زندگی اورکلام پر تنقیدی آرا سے متعلق بہت کم مواد دستیاب ہے لہٰذان کی زندگی اور تعلیم وتربیت میں آنے والے مسائل کو بھی تفصیل سے پیش کیا جائے گا۔اگر چہ ان کی شناخت اردو میں ایک رباعی گو کی حیثیت سے ہے تاہم ان کی دیگر شعری ونثری خدمات سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے۔یہاں دریائے موسیٰ کے سیلاب میں ان کا جو کلام تلف ہو گیا اس کے ماسوا تمام دستیاب نثری وشعری کارناموں کا تعارف پیش کیا جائے گا۔ان کی زندگی غربت اور زبوں حالی میں بسر ہوئی جس کا اثر ان کی زندگی پر بھی پڑا اور ان کی شاعری بھی اس سے متاثر ہوئی۔اس لیے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ان کی حالات زندگی کی روشنی میں ان کی رباعی کی خصوصیات کو بیان کیا جائے اور رباعی کی مثالوں کے ذریعے ان کی اہمیت کو واضح کیا جائے۔اس لیے ان کے معاصرین اور اکابرین کے خیالات کی روشنی میں فکری اور فنی اعتبار سے ان کے مقام ومرتبہ کا تعین کیا جائے گا۔آخر میں دیگ اصناف سخن میں ان کے زورِ قلم سے معرض وجود میں آنے والی نظموں اور غزلوں کا جائزہ لیا جائے گا۔

16.2 امجد حیدرآبادی

16.2.1 تعارف؛

اردو میں صوفیانہ شاعری کے میدان میں جن شعرا کا نام لیا جاتا ہے ان میں میر دردؔ، اصغؔر گونڈوی کا نام تعارف کا محتاج نہیں ہے۔اگر چہ ان کی غزلوں میں صوفیانہ رنگ تغزل اور وحدت الوجود کا فلسفہ بیان کیا گیا ہے تاہم ان شعراء کی مہارت اور استاذی محض غزل کی مرہون منت ہے۔ صوفیانہ رنگ سخن کے میدان میں حدود ورسوم کی پابندی سے بلند ہو کر تمام اصناف سخن میں جس شاعر نے طبع آزمائی کی ہے اس کا نام امجد حیدرآبادی ہے۔امجد کو یہ فخر حاصل ہے کہ انہوں نے نہ صرف رباعی بلکہ نظم، تضمین، قطعہ وغیرہ میں بھی اپنے رنگ کو برقرار رکھا ہے۔اردو میں بہت سے صوفی شاعر گزرے ہیں لیکن تصوف اور معرفت کے موضوع پر امجد کے کلام کا کوئی جانشین نظر نہیں آتا۔اس میدان میں وہ اپنے فن کے خالق بھی ہیں اور خاتم بھی۔

16.2.2 حالات زندگی؛

امجد حیدرآبادی کا اصل نام سید احمد حسین اور تخلص امجؔد ہے۔وہ حیدرآباد کے ایک صوفی خاندان میں پیدا ہوئے۔ان کے والد کا نام صوفی سید رحیم علی تھا۔تاریخ پیدائش میں اختلاف پایا جاتا ہے جیسا کہ سید نصیر الدین ہاشمی نے ایک اندازے کے مطابق 1303 ہجری مطابق 1886ء لکھی ہے چنانچہ وہ رقم طراز ہیں:

> ''پیدائش کا صحیح سنہ معلوم نہیں۔۱۳۰۰ھ کے چار پانچ سال بعد آپ کی پیدائش ۷/رجب بروز دوشنبہ ہوئی۔اس لحاظ سے آپ کی پیدائش ۱۳۰۳ھ قرار دے سکتے ہیں۔
>
> (حضرت امجد کی شاعری، نصیر الدین ہاشمی، ص:10-9، شمس المطابع نظام شاہی روڈ، حیدرآباد 1934ء)

نصیر الدین ہاشمی کے اس نتیجہ میں جس لحاظ کو ملحوظ رکھا گیا ہے اسی میں حتمیت کا فقدان ہے کیونکہ ایک طرف انہوں نے 1300ھ کے چار پانچ سال بعد کی طرف اشارہ کیا ہے وہیں دوسرے جملہ میں ہی اپنے قیاس کے خلاف 1303ھ پر مہر لگادی ہے۔مذکورہ تاریخ کے مطابق جب

ہجری سن کو عیسوی سن میں تبدیل کرتے ہیں تو 7/رجب 1303ھ مطابق 12/اپریل 1886ء بروز دوشنبہ ثابت ہوتا ہے، جبکہ بعض مقامات پر تاریخ پیدائش یکم جنوری 1888ء درج ہے۔اس لیے یہ امر تا ہنوز تحقیق طلب ہے۔

امجد ابھی چالیس دن کے ہی تھے کہ ان کے والد محترم کا فالج کے مرض سے انتقال ہو گیا اور وہ ایام طفلی میں ہی شفقت پدری سے محروم ہو گئے۔ان کی پرورش کی پوری ذمہ داری والدہ کے ناتواں کندھوں پر آ گئی۔بچپن میں تعلیم سے بے رغبتی کی وجہ سے جی چرا کر بھاگتے تھے۔ایک روز ان کے دروازے کے سامنے سے کہاروں کے کاندھوں پر پالکی میں ایک امیر سوار ہو کر جاتا تھا۔ان کی ماں نے پوچھا بیٹا تمہیں کس طرح کی زندگی پسند ہے۔امجد نے جواب دیا کہ انہیں امیر کی زندگی پسند ہے۔تو ماں نے کہا کہ اس طرح کی زندگی علم کے بغیر نصیب نہیں ہوگی۔وہ اس مثال سے سہم گئے اور پڑھنے کا ارادہ کیا۔اس بات کو ایک رباعی میں اس طرح لکھتے ہیں:

دل پہ لگی جاکے ہتھوڑے کی طرح
کہنے کو ظاہر میں وہ اک بات تھی
کر دیا دم بھر میں ادھر سے ادھر
بات تھی یا کوئی کرامات تھی

ان کی والدہ اگرچہ بیوہ ہو چکی تھیں تاہم انہوں نے بیٹے کی تعلیم و تربیت میں بیوگی کو کبھی حائل نہیں ہونے دیا۔امجد مدرسۂ نظامیہ میں داخل ہوئے اور اقامت گاہ میں قیام کیا۔سترہ اٹھارہ سال کی عمر میں شیخ میراں صاحب کی لڑکی سے پہلی شادی کی جس سے ایک لڑکی اعظم النساء پیدا ہوئی۔دو سال کے بعد بنگلور چلے گئے، لیکن رہائش کے لیے کوئی مقام میسر نہ آیا۔لہٰذا عیسائی مشنری میں رہنے لگے۔یہیں مشن اسکول میں بچوں کو تعلیم دینے لگے اور عیسائی مبلغوں سے ان کے مراسم ہو گئے۔جب حالات کچھ سازگار ہوئے تو امیر عبدالطیف کی سفارش پر ایک پارسی ڈاکٹر کے یہاں شاہنامہ پڑھانے کے لیے منشی کی ملازمت کر لی۔عبدالطیف کی سفارش پر سٹی ہائی اسکول بنگلور میں پندرہ روپے ماہوار پر مدرس ہو گئے لیکن تین چار ماہ کے بعد والدہ کے پاس حیدرآباد آ گئے۔انہیں کے زیرِ سایہ امجد عہدِ شباب کو پہنچے۔ابھی ان کی عمر ۲۰ سال تجاوز ہی کر پائی ہوگی کہ 1326ھ مطابق 1908ء میں ان کی ماں، بیوی اور بیٹی دریائے موسیٰ کی طغیانی کی نذر ہو گئیں۔لیکن اس دارِ فانی سے کوچ کرنے سے قبل ہی اپنے بیٹے کی زندگی کو کامیاب بنانے کا اہتمام کر گئی تھیں۔اس المناک واقعہ نے ان کی زندگی پر گہرا اثر مرتب کیا جس کا اظہار انہوں نے اپنی نظم ''قیامت صغریٰ'' میں کیا ہے۔

سیلاب میں جسم زار گویا خس تھا
عرفات محیط غم کس و ناکس تھا
اتنے دریا میں بھی نہ ڈوبا امجدؔ
غیرت والے کو ایک چلّو بس تھا

موسیٰ ندی کی تباہی کے بعد کئی سال بعد تک آپ نے دوسرا نکاح نہیں کیا۔ پھر مولانا سید نادرالدین صاحب کی دختر جمال النساء بیگم سے عقد ہوا۔ امجد نے انہیں سلمٰی کا لقب دیا۔ دونوں حج کو بھی گئے۔ اس سفر کا دلچسپ اور دلکش انداز ''حج امجد'' میں لکھا ہے۔ حج سے واپس آنے کے کچھ عرصے بعد دوسری بیوی کا بھی انتقال ہو گیا۔ موسیٰ ندی کی تباہی کے بعد امجد کی زندگی کا یہ اندوہ ناک اور پرالم واقعہ ہوا جس کا ان کے ذہن پر اس قدر گہرا اثر پڑا کہ تیسری بیوی کو نکاح کے ایک روز بعد طلاق دے دی، لیکن چوتھی بیوی ان کے انتقال کے بعد تک حیات رہیں۔

16.2.3 تعلیم وتربیت؛

امجد کی والدہ ماجدہ کی تربیت نے بچپن ہی سے ان کی پڑھائی لکھائی میں دلچسپی پیدا کرنے کا شوق پروان چڑھایا۔ تین برس کی عمر سے ہی کاغذ، تختی اور دیواروں پر آڑی ترچھی لکیریں کھینچ کر مشق کرنے لگے تھے۔ مگر جب باقاعدہ تعلیم کا آغاز ہوا تو شروع شروع میں بیزاری کا مظاہرہ کیا مگر خداداد قوت حافظہ کی بدولت جو پڑھتے وہ حافظے میں محفوظ ہو جاتا تھا۔ مکتب کی تعلیم کے بعد مدرسۂ نظامیہ میں داخل ہو گئے مگر وہاں بھی زیادہ دن قیام نہ رہ سکا اور گھر پر تعلیم جاری رہی۔ عبدالوہاب باری اور علامہ سید علی سوشتری مرحوم سے فارسی، عربی اور فلسفہ کی تعلیم حاصل کی۔ پنجاب یونیورسٹی کے زیر اہتمام ہونے والے امتحانات منشی، منشی عالم اور منشی فاضل میں بھی اسناد حاصل کیں۔ طالب علمی کا سلسلہ دوران ملازمت بھی جاری رہا۔ فلسفہ کا درس علامہ عبدالحق خیرآبادی کے شاگرد مولانا سید نادرالدین مرحوم سے لیا۔

جیسا کہ مذکور ہوا کہ آپ کے والد کا انتقال ایام طفلی میں ہی ہو گیا تھا والدہ نے تربیت کی اس لیے یہ بات عین فطری ہے کہ معاشی ضروریات کو پورا کرنے کی فکر بچپن سے ہی دامن گیر ہو گئی ہوگی چنانچہ انہوں نے ملازمت کی ابتدا اوائل عمر میں ہی بنگلور میں ایک پارسی ڈاکٹر کو فارسی کی تعلیم دینے کی شکل میں کی اور کچھ دنوں بعد ہی انہیں بنگلور میں ہی ایک مدرسہ میں سرکاری ملازمت مل گئی مگر کچھ عرصہ بعد ہی ملازمت ترک کر کے اپنے وطن حیدرآباد واپس آ گئے اور ایک مدرسہ میں تدریس سے وابستہ ہو گئے اور چند سال بعد ہی دفتر صدر محاسبی میں منتقل ہو گئے اور طویل مدت تک اس سے وابستہ رہے۔ مختلف نظریات کے مطابق 73 یا 75 سال کی عمر میں 1280ھ مطابق 1961ء میں حیدرآباد میں انتقال ہوا اور نماز جنازہ حضرت عبداللہ شاہ نقشبندی نے پڑھائی۔

16.2.4 ادبی زندگی کا آغاز؛

پندرہ سال کی عمر سے ہی شاعری کرنے لگے تھے۔ اولاً شیخ ناسخ کے دیوان کے مطالعہ سے شاعری کا شوق پروان چڑھا اور فارسی میں شیخ سعدی کی گلستاں کے مطالعہ نے اس شوق کو مزید جلا بخشی۔ درج ذیل اردو کا پہلا شعر ہے:

نہیں غم گرچہ دشمن ہو گیا ہے آسماں اپنا
مگر یارب، نہ ہو، نا مہرباں وہ مہرباں اپنا

اس طرح فارسی کا پہلا شعر بھی ملاحظہ ہو:

بسانِ سایۂ نصف النہارم پیش پا افتد
اگر خورشیدِ محشر را نظر بر داغِ ما افتد

ابتدا میں اردو شاعری کی اصلاح حبیب کنتوری اور فارسی میں علامہ غلامی ترکی سے لی مگر چند عرصہ بعد ہی اصلاح لینے کا سلسلہ بند کر دیا۔ امجد کا ابتدائی کلام نذر سیلاب ہو جانے کے باعث معدوم ہو گیا۔ ان کا جو بھی کلام آج ہم کو میسر ہے وہ 1322ھ (1908ء) کے بعد کا شائع شدہ ہے۔ جیسا کہ خود انہوں نے رباعیات امجد کے حصہ اول میں لکھا ہے کہ:

''میرے بچپن کے زمانہ کی اردو فارسی رباعیاں آج سے تقریباً بیس برس پہلے طبع ہو چکی تھیں لیکن کامل اشاعت کے قبل اکثر جلدیں طغیانی رودِ موسیٰ 1326ھ میں میرے تمام خاندان کے ساتھ دریا برد ہو گئیں۔''

(رباعیات امجد (حصہ اول) سید احمد حسین امجد حیدرآبادی، مطبع عماد پریس حیدرآباد دکن، ص:1)

بیسویں صدی کے شعرائے اردو میں امجد حیدرآبادی کو ممتاز حیثیت حاصل ہے۔ ان کی شاعری اور بالخصوص رباعیات پند و موعظت اور اخلاق حسنہ کا جیتا جاگتا بیانیہ ہیں۔ ان کی انہیں فلسفیانہ اور حکیمانہ خصوصیات و امتیازات کے باعث سید سلیمان ندوی نے انہیں ''حکیم الشعراء'' کے لقب سے ملقب کیا چنانچہ وہ دار المصنفین سے شائع ہونے والے شمارے معارف میں لکھتے ہیں:

''معارف کا شیوہ نہیں کہ شاعروں کو خطابات بانٹے لیکن حضرت امجد کی نو بہ نو حکمت آموز شاعری نے اس کو اعتراف فضل پر مجبور کیا اور لفظ حکیم الشعراء سے واقعہ کا اظہار کیا ہے۔''

(رسالہ، معارف، اعظم گڑھ، فروری 1933ء)

16.2.5 تصنیفات؛

امجد حیدرآبادی کو نظم و نثر دونوں پر یکساں قدرت حاصل تھی، جس کا بین ثبوت ان کی تصانیف ہیں۔ ان کی تمام تر تصانیف میں رنگ تصوف کو نمایاں طور پر دیکھا جا سکتا ہے جو کہ ان کی بیدار طبیعت کا غالب رجحان ہے۔ ان کی دستیاب تصانیف یہ ہیں۔ ''ریاضِ امجد'' کے پہلے حصے میں ۴۳ نظمیں اور تضمین، مسدس وغیرہ ہیں۔ قیامت صغریٰ یعنی طغیانی موسی کا منظوم واقعہ بھی اسی حصے میں ہے۔ دوسرے حصے میں ساٹھ نظمیں، تضمینیں، چالیس غزلیں اور انیس قطعات ہیں۔ ''خرقۂ امجد'' میں نعت اور تصوف پر نظمیں ہیں۔ چونکہ اس میں تیس عنوانات پر نظمیں کہی گئی ہیں اس لیے اس کو ''سی پیوند'' بھی کہا جاتا ہے۔ یہ کتاب صوفیوں کی رہنمائی کا ذریعہ بھی ہے اور اس میں مخصوص دلآویز پیرائے میں تصوف کے اسرار و رموز کو آشکار کیا ہے اور یہ نظمیں اسی صفحات پر مشتمل ہیں۔ ''رباعیات امجد'' حصہ اول و دوم اور ''نذر امجد'' ان دونوں تصانیف میں نعتیہ کلام ہے۔

امجد نے 1345ھ میں حج کی سعادت حاصل کی اور واپسی پر اپنا سفر نامہ مرتب کیا۔ اگر چہ یہ کتاب نثر میں ہے لیکن اس میں جا بجا رباعیات، نظمیں، غزلیں اور قطعات مل جاتے ہیں جو نثر سے مربوط ہیں۔ یہ سفر نامہ دو سو صفحات پر مشتمل ہے۔ ''حج امجد'' ان کا سفر نامۂ حج ہے مگر یہ اردو کے عام سفر ناموں کی روشِ عام سے قدرے مختلف ہے۔ ''جمال امجد'' خود نوشتہ حالات زندگی ہے اس تصنیف کو شاہکار کا درجہ حاصل ہے۔ یہ تصوفانہ نثر اور حال و قال پر مبنی عمدہ تصنیف ہے۔ ان کے علاوہ ان کی ایک اور نثری تصنیف ہے ''میاں بی بی کی کہانی'' مذکورہ تصانیف کی روشنی میں ہی ان کی ادبی شخصیت کے خطوط متعین کرنے کی حسب استطاعت کوشش کی جائے گی۔ ان کی آخری ''گلستان امجد'' ہے جو گلستان سعدی کا ترجمہ ہے۔ اس میں دیگر تمام تصانیف کی طرح رباعیات، قطعات، ابیات سبھی موجود ہیں۔

امجد حیدرآبادی کی شاعری سے متعلق گفتگو سے ان کے نظریات شاعری سے واقفیت حاصل کرنا ناگریز ہوگا تاکہ تعین قدر میں مدد مل سکے اور

ان کی شاعری کی تعبیر وتشریح انہیں کی قائم کردہ آرا کی روشنی میں کی جاسکے۔ چنانچہ وہ خود لکھتے ہیں:

''شعر ہو یا راگ جب تک سامع کو بے خود نہ کردے، بار دفطرت میں حرارت نہ بیدار کردے، قدیم کافر کو مسلمان نہ بنادے کثیر مادے میں لطیف روح نہ پھونک دے، فنونِ لطیفہ میں شمار نہیں کیے جاسکتے۔ ہر شعر ایک مکمل راگ یا تصویر ہوتا ہے............شاعر کو بھی ہر لفظ اپنے اپنے مقام پر بغیر کسی تعقید کے رکھنا پڑتا ہے۔ اس ترتیب کے قطعِ نظر تناسب اور توازن بھی ضروری اور لازمی چیز ہے............موزوں نظم بھی اپنی بدنظمی اور غیر مناسب، اور ثقیل الفاظ اور دوراز فہم استعارات اور تلمیحات کی وجہ سے شعر گفتن چہ ضرور بود کا مصداق ہوجاتی ہے............قافیہ ردیف کے بل پر شعر کہنا، نقالی سے زیادہ وقعت نہیں رکھتا............اشعار سے پیٹ بھرنے کی بہ نسبت پیپ سے پیٹ بھرنا اچھا ہے صاف ظاہر ہے کہ اس جگہ اشعار سے مخرب اخلاق، لغو اور لاحاصل اشعار مراد ہیں۔ نظم ہو یا نثر، تقریر ہو تحریر اس کا کچھ نہ کچھ حاصل ہونا چاہیے، دینی یا دنیوی، خود اپنے لیے یا غیر کے لیے۔ جس نظم ونثر میں اس امر کا لحاظ نہ ہو اور محض قافیہ پیمائی اور خامہ فرسائی کی جائے بازیچۂ اطفال ہے۔''

(فرقہ امجد، سید احمد حسین امجد، ص: 2، 3، 4، عماد پریس حیدرآباد، دکن 1342ھ)

اقتباس قدرے طویل ہوگیا مگر اس کی اہمیت وافادیت کے پیش نظر یہاں اس کی شمولیت ناگزیر ہے۔ عموماً شعرائے اردو (چند استثنائی شخصیات کے ماسوا) اس قدر واضح تصورات ادب سے عاری ہیں جس کے سبب ان کی ادبی نگارشات میں فکر وعمل کے تضاد کو صراحتاً ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔ امجد حیدرآبادی نے مذکورہ اقتباس میں جس راست بیانیہ کا اظہار کیا ہے وہ ان کی دقت نظر کا غماز ہے۔ وہ شاعری میں محض ردیف وقافیہ کی پابندی کے قائل نہیں ہیں اور نہ ہی فقط مضمون نگاری یا واقعہ سازی کو قابل قبول سمجھتے ہیں، بلکہ وہ بیک وقت ادب کی تمام تر فکری جمالیات اور فنی محاسن کو ملحوظ رکھنے کا مطالبہ کرتے ہیں۔ جہاں وہ شاعری میں زیاں کاری کے بجائے اس کی افادیت اور اثر آفرینی پر زور دیتے ہیں وہیں دوسری جانب شعریات ادب، لفظی تناسب وتوازن اور ظاہری ہیئت وساخت کو بھی اہمیت دیتے ہیں۔ جب ہم ان کے قائم کردہ مذکورہ اصول وقواعد کے تناظر میں ان کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہیں تو پوری طرح ان کے نظریات کی پاسداری اور ترجمانی کرتی نظر آتی ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کا کلام ان کی فکری اساس کا امین ہے۔

16.2.6 رباعی گوئی کی خصوصیات؛

امجدؔ کی زندگی تنگ دستی اور غریبی میں گزری۔ بچپن میں والد کا سایہ سر سے اٹھ گیا۔ جب ہوش سنبھالا تو ماں کو افلاس سے لڑتے دیکھا اور جب خوشحالی کا زمانہ قریب تھا تو موسیٰ ندی کی طغیانی نے ان کی زندگی کا بیڑہ غرق کردیا۔ ان کی ذاتی اور ادبی زندگی پر موسی ندی کے سیلاب کا بہت گہرا اثر پڑا۔ سیلاب گزرنے کے بعد آپ درگاہ خاموش شاہ صاحب کے سجادہ کے گھر مقیم رہے جہاں سید شاہ صابر حسینی کی تعلیم وتربیت آپ سے متعلق رہی۔ اسی صحبت سے ان کو تصوف سے مناسبت پیدا ہوگئی۔ ان کی پوری شاعری انسانیت کی آواز ہے۔ اگرچہ امجد صاحب ایک فقیر منش اور صوفی تھے

اور خاص خاص لوگوں کو مرید کرتے تھے مگر عام طور پر مشائخ طریقت اور مرشد اور مرید کا جو طریقہ ہے اور مرشد اپنے مرید سے جس طرح پیش آتے ہیں وہ انداز ان کے یہاں نظر نہیں آتا۔ ان کی سادگی پر روشنی ڈالتے ہوئے نصیرالدین ہاشمی لکھتے ہیں:

''امجد صاحب کی خانگی زندگی کو دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس میں شروع سے آخر تک بہت کم فرق ہوا ہے۔ جولباس وخوراک ابتدائی دور میں آپ بیس روپے ماہوار کے وقت استعمال کرتے تھے وہی چھ سو روپے ماہوار کے وقت استعمال کرتے رہے اور اب بھی کرتے ہیں۔ سفید یا خاکستری رنگ کی شیروانی اور ترکی کلاہ کا استعمال تھا۔ حج کے بعد کپڑے کی عربی کلاہ استعمال کرتے ہیں۔ حیدرآبادی دوہرا پاجامہ باہر جاتے وقت استعمال کرتے ہیں۔''

(یادگار امجد، نصیرالدین ہاشمی، ص20)

ان کی شخصیت کی یہی سادگی ان کی رباعیوں میں دکھائی دیتی ہے۔ ہر چند کہ امجد نے بعض دیگر اصناف میں بھی طبع آزمائی کی جن میں نعت، قطعہ، تضمین اور نظم نگاری خصوصاً قابل ذکر ہیں مگر ادبی دنیا میں ان کی شہرت دوام اور مقبولیت خاص کا باعث ان کی رباعیات ہیں۔ یہاں اس بات کا اعتراف کرنے میں کوئی عار محسوس نہیں ہونی چاہیے کہ امجد کے یہاں موضوعاتی سطح پر وہ وسعت نظر نہیں آتی جو دوسرے رباعی گو شعراء کے یہاں ہے خواہ ان کی رباعیات ہوں، نظمیں ہوں یا قطعات ہوں ہر جگہ موضوع میں یکسانیت کا احساس ہوتا ہے تاہم یہ ان کا کمال فن یا فنی چابکدستی سمجھی جاسکتی ہے کہ محدودیت کے باوجود مخصوص موضوعات کو مختلف پیرایے جدا انداز اور منفرد اسلوب کے ذریعہ ہر بار نئی جہت کے ساتھ ادا کر کے وسعت عطا کر دیتے ہیں اور یہی ان کے امتیازات کا سبب ہے۔ رباعیات امجد کے ہر دو حصوں میں شامل ہر رباعی قرآن وحدیث کے کسی نہ کسی نکتہ کی ترجمانی کرتی ہے۔ ان رباعیوں کا اختصاص یہ ہے کہ سرورق کوئی قرآنی آیت یا حدیث کا ٹکڑا رقم کیا ہے اور اس تشریح وتعبیر کے لیے رباعی لکھی ہے جو مفہوم کی عین عکاسی کرتی نظر آتی ہے۔ نمونہ کے طور پر چند رباعیاں ملاحظہ ہوں:

لاالہ الا اللہ محمد الرّسول اللہ

معبود کی شان عبد میں پاتا ہوں
تنزیہ سے تشبیہ کی سمت آتا ہوں
کلمہ میں خدا کے بعد ہی نام نبی
کعبہ سے مدینے کی طرف جاتا ہوں

وتعز من تشاء

ہرذرہ پہ فضل کبریا ہوتا ہے
اک چشم زدن میں کیا سے کیا ہوتا ہے

اصنام دبی زباں سے یہ کہتے ہیں
وہ چاہے تو پتھر بھی خدا ہوتا ہے

ولاتحملنا مالاطاقة لنا

ہر گام پہ چکرا کے گرا جاتا ہوں
نقشِ کفِ پا بن کے مٹا جاتا ہوں
تو ہی سنبھال میرے دینے والے
میں بارِ امانت میں دباجاتا ہوں

لاتقنطوا من رحمة الله

بیکس ہوں نہ مال ہے نہ سرمایا ہے
مجھ سے کیا پوچھتا ہے کیا لایا ہے
یا رب تری رحمت کے بھروسے امجد
بند آنکھ کیے، یوں ہی چلا آیا ہے

وحدت الوجود

ذرہ ذرہ میں ہے خدائی دیکھو
ہربت میں ہے شان کبریائی دیکھو
اعداد تمام مختلف ہیں باہم
ہر ایک میں ہے مگر اکائی دیکھو

(رباعیات امجد، حصہ اول)

لاتاسو علیٰ مافاتکم

ہرچیز کا کھونا بھی بڑی دولت ہے
بیفکری سے سونا بھی بڑی دولت ہے
افلاس نے سخت موت آساں کردی
دولت کا نہ ہونا بھی بڑی دولت ہے

الست بربکم

مجھ میں ہے چھپی ہوئی کوئی شے تیری
نغموں میں مرے ضرر ہے لے تیری
صورت سے تو آشنا نہیں ہیں آنکھیں
آواز کہیں سنی ہوئی ہے تیری

(رباعیات امجد، حصہ دوم)

مذکورہ رباعیات میں امجد حیدرآبادی کے تصورات شاعری بین السطور سرایت نظر آتے ہیں۔ پند ونصیحت اور اخلاق وفلسفہ کے گویا دفتر کھلے ہوں اور ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے احکام شرعیہ کی شاعرانہ توضیح اور قرآنی آیات کی واضح تفسیر ہوں۔ ہر رباعی کی جداگانہ تشریح کا موقع نہیں ہے البتہ اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ ان کی رباعیات اردو کے دیگر رباعی گوشعراء کے بالمقابل ندرت بیانی، اثر آفرینی، نازک خیالی اور فلسفہ وحکمت کے باب میں بے نظیر ہیں۔ باوجود اس کے انہیں خودنمائی یا تعلّی کا شائبہ تک نہیں گزرتا اور نہ ہی نام ونمود یا حصول داد کی غرض سے شاعری کرتے ہیں۔ شاعری اور بالخصوص رباعیات کو انہوں نے اپنے اندرون کی تسکین اور اپنے تجربات ومشاہدات کا ذریعہ بنایا ہے جہاں حرص وہوس کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے چنانچہ علیم صبانویدی ان کی رباعی گوئی کے متعلق لکھتے ہیں:

''حضرت امجد کی رباعیات میں گوناگوں موضوعات ملتے ہیں۔ انھیں جو بھی قابل بیان موضوع ملتا ہے اسے اپنی مخصوص فکر کا لہو بخشتے ہیں اور موضوع رباعی کا جامہ پہن کر داد تحسین پالیتا ہے۔ انھیں کسی سے داد طلب کرنے کی کبھی خواہش پیدا نہیں ہوئی۔ وہ رباعی اپنے ذوق کی تسکین کے لیے کہتے ہیں۔''

(جہان اردو رباعی، علیم صبانویدی، ص:70، تمل ناڈو اردو پبلی کیشنز، چینائی-2، 2011ء)

یوں تو ہر شاعر وادیب کی تعین قدر اس کی ادبی نگارشات کی روشنی میں ہوتی ہے تاہم اس سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا ہے کہ اس کے معاصرین واکابرین کے خیالات میں اس کا ادبی مرتبہ کتنا بلند ہے۔ ان کی بعض مذکورہ رباعیات کی روشنی میں انہیں سمجھنے اور فکری وفنی اعتبار سے ان کے کلام کو پرکھنے کے لیے رباعیوں کا انداز ناگزیر تھا۔ اب چند اقتباسات ملاحظہ ہوں جو اس بات کا ثبوت فراہم کریں گے کہ امجد حیدرآبادی نہ صرف اپنے معاصر شعراء بلکہ مابعد اردو رباعی گوشعراء میں اولیت رکھتے ہیں۔ چنانچہ سید وحید اشرف لکھتے ہیں:

''امجد حیدرآبادی کا نام اردو رباعی گوشعراء میں نہایت ممتاز ہے۔ انھوں نے ایسی رباعیاں بھی لکھی ہیں جو فنی اعتبار سے میر انیس کے آہنگ کو چھوتی ہیں۔''

(مقدمۂ رباعی، سید وحید اشرف، ص:66، مخدوم سید اشرف جہانگیر اکادمی بڑودہ، 2001ء)

ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور لکھتے ہیں:

''حضرت امجد کے کلام سے نہ صرف اردو شاعری فارسی کی ہم پلہ بن گئی بلکہ حیدرآباد کی عزت وآبرو میں ایک ایسا اضافہ ہوا جس پر یہاں رہنے بسنے والے ہمیشہ ناز کرتے رہیں گے۔''

شاعر انقلاب جوش ملیح آبادی امجد کی رباعیات کے متعلق رقم طراز ہیں:

''اختلاف مسلک کے باوجود جب امجد کی رباعیات پڑھتا ہوں اور سنتا ہوں تو جھوم جھوم جاتا ہوں۔ یہ امجد کی شاعرانہ عظمت کا سب سے بڑا ثبوت ہے۔ وہ شاعر جو کسی منکر اور مخالف کو بھی داد دینے پر مجبور کردے کوئی معمولی شاعر نہیں ہوسکتا۔''

سید مناظر الحسن گیلانی ان کی ادبی شخصیت کا اعتراف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''حضرت امجد ہندوستان کے ان شعراء میں ہیں جن کو زمانہ صدیوں کے بعد پیدا کرتا ہے۔ ان کے سامنے سچی باتیں ہمیشہ صف بستہ رہتی ہیں۔''

علامہ عبداللہ عمادی ان کی رباعیات کی افادیت کو تسلیم کرتے ہوئے اس انداز میں رقم طراز ہیں:

''ان رباعیوں میں قرآن کریم کی کسی نہ کسی آیت یا حدیث شریف کے کسی نہ کسی مفہوم کی جانب ایک دل آویز دلنشین انداز میں ایماء ہے ملت کو ایسی ہی تعلیم کی ضرورت ہے۔''

(جنوبی ہند میں رباعی گوئی، سید مظفر الدین خاں، نیشنل پریس، چار کمان، حیدرآباد، 1984ء، ص 38،39)

درج بالا اقتباسات پر ہی اکتفا کیا جارہا ہے ورنہ امجد حیدرآبادی کے متعلق اکابرین کی آرا کو ہی اگر یکجا کیا جائے تو ایک مفصل مضمون تیار ہوسکتا ہے مگر اس مقام پر مضمون کی اقتضا کے مطابق ان اقتباسات کی شمولیت واجبی ہے جسے نظر انداز کیا جانا خلاف قیاس ہوگا۔ الغرض رباعیات امجد اور اکابرین کی آرا کے پیش نظر یہ کہنے میں چنداں تامل نہیں ہے کہ رباعیات امجد شفقِ اردو رباعیات پر مہر تاباں کی مصداق ہیں۔ اردو رباعی کی مختصر ترین تاریخ بھی تب تک مکمل نہیں ہوسکتی جب تک اس میں رباعیات امجد کی شمولیت نہ ہوجائے۔ اردو رباعی گو شعراء کی فہرست حضرت امجد کے نام کے بغیر ادھوری رہے گی۔ جب تک اردو رباعیات کا نام باقی رہے گا حضرت امجد کے نام کی چمک بھی تب تک پھیکی نہیں پڑسکتی۔

16.2.7 دیگر اصناف سخن؛

امجد حیدرآبادی نے اگرچہ خود کے لیے رباعی کو مخصوص کرلیا اور اسے بام عروج تک پہنچانے میں نمایاں کردار ادا کیا مگر انھوں نے دیگر اصناف میں بھی کامیاب طبع آزمائی کی ہے، جن میں نظم نگاری، غزل، قطعہ اور تضمین خصوصاً قابل ذکر ہیں اگرچہ ان اصناف میں ادبی سرمایہ بحیثیت کمیت کم ہے مگر فکری وفنی اعتبار سے انہیں کمتر تصور کرنا زیادتی کے مترادف ہوگا۔

جیسا کہ مذکور ہوا کہ امجد ایک صوفی خاندان سے تعلق رکھتے تھے اور خود بھی بلند مرتبہ صوفی تھے۔ ان کے یہاں قال سے زیادہ حال پر زور دیا گیا ہے جسے ان کے ہر نوع کے کلام میں ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔ ان کے یہاں آورد کے بجائے آمد کی گھن گرج سنائی دیتی ہے۔ حالت کیف میں جو بھی ان کے دل پر گزرتا وہی زبان وقلم سے ادا ہوجاتا جس کی ترجمانی ان کی نظموں میں بھی دکھائی دیتی ہے۔ ان کی نظموں کے مجموعوں میں مختلف عنوانات کے تحت نظمیں شامل ہیں۔ ''ریاض امجد'' حصہ اول میں ''صدائے درویش''، ''دربار خواجہ''، ''جوش رحمت''، ''فریاد مجنوں''، ''دنیا اور انسان''، ''عاشق کا جنازہ''، ''مجلس سماع''، ''بیٹ کا ظلم'' اور ''کوئلہ بھئی نہ راکھ'' خصوصی اہمیت کی حامل ہیں۔ اسی طرح ''ریاض امجد'' حصہ دوم کے موضوعات بھی اسی نوعیت کے ہیں جن میں ''ولا رطب ولا یابس''، ''سبحان ربی الاعلیٰ''، ''حکایت وشکایت''، ''قل متاع الدنیا قلیل''، ''میرا رام کہاں ہے'' اور ''مکالمہ جان وتن'' خصوصیت کی حامل ہیں۔ ان نظموں کے عنوانات سے ہی اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی نظمیہ شاعری کے موضوعات بھی

رباعیات کے مانند متصوفانہ ہیں۔اسی طرح ''خرقۂ امجد'' کی تمام نظمیں بھی صوفیانہ ہیں۔

اسی طرح امجد غزلیات کی جمالیات سے بھی بخوبی واقف ہیں مگر چونکہ تصوف کے اثرات ان کی شخصیت پر زیادہ گہرے تھے اس لیے ان کی غزلوں میں عشق مجازی کے بجائے عشق حقیقی کے عناصر پائے جاتے ہیں اور دیگر شعراء کی عام روش کے برخلاف بھرتی کے اشعار ان کے یہاں آٹے میں نمک کے مانند بھی دکھائی نہیں دیتے اس لیے ان کی غزلیں ہر طرح کے حشو وزوائد سے یکسر پاک ہیں۔ان کی غزلوں میں بھی تصوف اور فلسفیانہ مباحث کے دفاتر نظر آتے ہیں۔انہوں نے غالب کی بعض زمینوں میں بھی غزلیں کہی ہیں۔نمونۂ کلام کے طور پر چند مطالع ملاحظہ ہوں:

غالبؔ	امجدؔ
دل ہی تو ہے نہ سنگ وخشت درد سے بھر نہ آئے کیوں	نالۂ جانِ خستہ جاں عرشِ بریں پہ جائے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں رلائے کیوں	میرے لیے زمین پر صاحب عرش آئے کیوں
عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا	باغباں کی منت سے آپ کو رہا پایا
درد کی دواپائی درد بے دوا پایا	جس نے غنچۂ دل کو باغ دلکشا پایا

ان کی تمام تر غزلیں عشق حقیقی اور فلسفہ وحکمت کی آئینہ دار ہیں مگر افسوس کہ انہوں نے اردو کی غزلیہ شاعری میں زیادہ سرمایہ نہیں چھوڑا اور اس صنف کی جانب خاطر خواہ توجہ مبذول نہیں کی۔نصیرالدین ہاشمی ان کی غزل گوئی سے متعلق رقم طراز ہیں:

''آپ کی غزل بھی تصوف اور فلسفہ کا معدن، حقیقت اور اصلیت کا خزانہ ہوتی ہے۔ہر شعر میں بجلی کی سی چمک اور تڑپ پائی جاتی ہے۔وہ سوز گداز کی بولتی تصویر ہوتی ہے۔''

(حضرت امجد کی شاعری،نصیرالدین ہاشمی،ص:47،شمس المطابع نظام شاہی روڈ حیدرآباد،1934ء)

ضمناً اس بات کی طرف بھی اشارہ کیا جاچکا ہے کہ انہوں نے بعض شعراء کے کلام پر تضمین بھی لگائی ہے اور کچھ قطعات بھی لکھے ہیں مگر ان کے ہر قسم کے کلام میں تصوف، اخلاق، حکمت اور فلسفہ کا رنگ غالب رہتا ہے۔انہوں نے فانی دنیا کی بہ نسبت اخروی زندگی کو زیادہ ترجیح دی ہے اور یہی اصل تصوف اور روح تصوف ہے اور ان کا سارا کلام اسی فکری اساس کا علمبردار ہے۔آخر میں فرمان فتحپوری کا قول نقل کرنا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔وہ امجد کی ادبی شخصیت کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''امجد ایک صوفی، قانع، متوکل اور خداترس آدمی ہیں اور ان کے موضوعات حقائق ومعارف، عبادت الٰہی، اخلاق وفلسفہ اور تصوف وعرفان حقیقی تک محدود ہیں پھر بھی ان میں خشکی وبے کیفی بہت کم ہے۔''

(اردو میں رباعی (فنی وتاریخی ارتقا) ڈاکٹر فرمان فتحپوری،ص:113،مکتبۂ عالیہ لاہور،1982ء)

مذکورہ صفحات میں امجد حیدرآبادی کی فکروفن اور ادبی شخصیت پر حسب استطاعت سیر حاصل بحث کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور ساتھ ہی یہ فکر بھی دامن گیر رہی ہے کہ ان کی ادبی زندگی کا کوئی گوشہ تشنہ نہ رہ جائے۔آخر میں یہ بات حق بجانب ہوکر کہی جاسکتی ہے کہ موصوف کی شاعری کسی کو بھی اپنا گرویدہ بناسکتی ہے اور کمال تمام کے ساتھ تادیر اپنی سحر انگیزیوں میں مسحور کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔

16.2.8 رباعی کی تفہیم:

امجد حیدرآبادی کی شاعری میں قرآن اور حدیث سے متعلق بہت سے مضامین ملتے ہیں۔ان کے رباعیوں کے مجموعوں میں قرآنی آیت کے ساتھ رباعیاں درج کی گئی ہیں۔یہ رباعی بھی انہیں رباعیوں میں سے ایک ہے۔

کچھ وقت سے اک بیج شجر ہوتا ہے
کچھ روز میں اک قطرہ گہر ہوتا ہے
اے بندۂ نا صبور تیرا ہر کام
کچھ دیر میں ہوتا ہے مگر ہوتا ہے

اللہ کے نظام اور قوانین اپنے وقت کے مطابق عمل درآمد ہوتے رہتے ہیں۔لیکن انسان بے صبر ہے اور ہو چاہتا ہے کہ اس کی خواہشات کی تکمیل اسے مطالبہ کے وقت ہو جائے۔اگر چہ اللہ تعالی نے قرآن کریم میں فرمایا ہے۔**لاتقنطوا من رحمة الله** یعنی اللہ کی رحمت سے مایوس نہ ہو۔ظاہر ہے اس نے کائنات کی تخلیق کی، زمین بنائی اور انسان کو اشرف المخلوق کا مرتبہ دے کر دنیا میں بھیجا۔پھر اس کی سہولت کے لیے نباتات اور جمادات بنائے۔حیوانات کو اس کے تابع کیا تا کہ زندگی میں آنے والی دشواریوں میں وہ ذرائع کے طور پر اس کا استعمال کرسکیں۔اس کی رحمتوں کا کوئی حساب نہیں۔وہ انسان کو بے حساب بخشتا ہے لیکن بے صبر لوگ اس کی رحمت سے ہمیشہ مایوس رہتے ہیں۔اللہ نے قرآن میں فرمایا کہ''**ان اللہ مع الصابرین**'' یعنی بے شک اللہ صبر کرنے والوں کے ساتھ ہے۔

اس تفصیل کی روشنی میں لفظ'' کچھ'' سے مراد تھوڑا نہیں بلکہ ایک متعین مدت ہے۔جس طرح ایک بیج کو شجر بننے کے لیے تخلیقی عمل سے گزرنا پڑتا ہے اسی طرح قطرے کے گوہر بننے میں بھی ایک مدت درکار ہوتی ہے۔غالب کا ایک شعر ہے:

دام ہر موج میں ہے حلقۂ صد کام نہنگ
دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک

قطرے کو گوہر بننے کے لیے کن کن مراحل سے گزرنا پڑتا ہے اور بیج کو ایک تناور درخت بننے تک کون کون سے مسائل درپیش ہوتے ہیں اگر اس بات کا اندازہ حضرت انسان کو ہو جائے تو شاید انہیں صبر آجائے۔خدا کے گھر میں دیر ہے لیکن اندھیر نہیں ہے لہٰذا بندے کا کام دیر سے سہی لیکن ہوتا ہے۔ویسے بھی ہنر کو نکھرنے میں وقت درکار ہوتا ہے۔یہ وہ ملکہ نہیں جو بے صبر لوگوں کے ہاتھ آجائے۔میر کے اس شعر سے بھی رباعی کی تفہیم میں مدد ملتی ہے:

مت سہل ہمیں جانو، پھرتا ہے فلک برسوں
تب خاک کے پردے سے انسان نکلتا ہے

16.3 اکتسابی نتائج

☆1 امجد حیدرآبادی کا شمار حیدرآباد کے اہم شعراء میں کیا جاتا ہے اور رباعی کے میدان میں انہیں ''شہنشاہ رباعیات'' کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔انہوں نے رباعی کے علاوہ نظم، غزل، قطعہ اور تضمین بھی لکھی ہیں۔

☆ امجد کی ابتدائی زندگی تنگ دستی اور افلاس میں گزری۔ چالیس دن کی عمر میں والد کا سایہ سر سے اٹھ گیا۔ دریائے موسیٰ کی طغیانی میں ان کا پورا خاندان بہہ گیا اور سوائے ان کے خاندان کا کوئی فرد باقی نہیں رہا۔

☆ اردو شاعری پر حبیب کنتوری سے اور فارسی کلام پر علامہ غلام ترکی سے اصلاح سخن لیتے تھے۔ البتہ شاعری کا شوق کلام ناسخ کو پڑھ کر بیدار ہوا تھا۔ شاعری کے علاوہ ''حج امجد'' اور ''جمال امجد'' ان کی نثری مہارت کے نمونے ہیں۔

☆ پند و نصیحت اور اخلاق و فلسفہ ان کی شاعری کا بنیادی وصف ہے۔ احکام شرعیہ کی شاعرانہ توضیح اور قرآنی آیات کی واضح تفسیر ان کی رباعیوں میں ملتی ہے۔ شاعری کو انہوں نے وقت گزاری کا ذریعہ نہیں بنایا بلکہ اندرون کی تسکین اور اپنے تجربات و مشاہدات کا ذریعہ بنایا ہے۔

☆ اگر چہ ان کا تعلق ایک صوفی خاندان سے تھا تاہم دریائے موسی کی طغیانی کے بعد درگاہ شاہ خاموش صاحب کے سجادہ کے گھر میں قیام اور ان کی تعلیم و تربیت نے تصوف سے ان کی مناسبت میں اضافہ کیا جس کے اثرات ان کے کلام میں واضح طور پر دکھائی دیتے ہیں۔

16.4 کلیدی الفاظ

صراحت :	تشریح، وضاحت	طغیانی :	پانی کا چڑھنا، سیلاب آنا
کسب :	حاصل کرنا	معدوم :	ناپید، جو دکھائی نہ دے
تصوف :	صوفیوں کا مسلک	ماسوا :	اس کے علاوہ
تضمین :	دوسرے کے کلام پر مصرعہ لگانا	جانشین :	نائب، مقلد، وارث
حمیت :	غیرت، شرم	ایام طفلی :	بچپن کا زمانہ
شفقت :	محبت	تجاوز :	مقررہ حدود سے آگے بڑھنا
ملقب :	لقب دیا جانا	دلآویز :	دل کو کھینچے والی
ابیات :	مثنوی	ملحوظ :	لحاظ رکھنا
افلاس :	غریبی	بین السطور:	سطر کے درمیان
پند :	نیک صلاح، نصیحت	اکابرین :	اکبر کی جمع، بڑے لوگ
معاصر :	ایک ہی زمانے کے	اکتفا :	کافی سمجھنا، صبر کرنا
اقتضا :	خواہش، تقاضا کرنا	تامل :	فکر، اندیشہ، شک شبہ کرنا
کمیت :	مقدار، تول	استطاعت:	طاقت، بساط، قدرت
نباتات :	زمین پر اگلنے والے ہرے پودے یا درخت	جمادات :	بے جان چیزیں، پتھر یا پہاڑ

16.5 نمونۂ امتحانی سوالات

16.5.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ امجد حیدر آبادی کا اصل نام کیا ہے؟

2۔ امجد کی سنہ پیدائش کیا ہے؟

3۔ جب امجد کے والد کا انتقال ہوا تو ان کی عمر کیا تھی؟

4۔ امجد کے والد کا انتقال کس مرض کی وجہ سے ہوا؟

5۔ امجد کا خاندان کس ندی کے سیلاب کی تباہی کی نذر ہو گیا؟

6۔ امجد نے گلستان سعدی کا ترجمہ کس نام سے کیا؟

7۔ امجد حیدرآبادی کے سفرنامے کا نام کیا ہے؟

8۔ امجد کو حکیم الشعرا کا خطاب کس نے دیا؟

9۔ کس شاعر کا کلام پڑھ کر امجد حیدرآبادی کو شاعری کا شوق ہوا؟

10۔ اردو کے کس مشہور شاعر کی زمین پر امجد نے غزلیں لکھیں؟

16.5.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ سرزمین دکن نے اردو کے میدان میں کیا خدمات انجام دی ہیں؟

2۔ امجد حیدرآبادی کی حالات زندگی پر ایک مختصر نوٹ لکھیے۔

3۔ امجد نے رباعی کے علاوہ اردو کی کن اصناف میں طبع آزمائی کی ہے؟

4۔ امجد کی ابتدائی تعلیم کا حال اپنے الفاظ میں بیان کیجیے۔

5۔ امجد کی شاعری پر ان کے معاصرین کی رائے پیش کیجیے۔

16.5.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1۔ امجد حیدرآبادی کی حالات زندگی پر ایک تفصیلی نوٹ لکھیں۔

2۔ امجد حیدرآبادی کی زندگی اور ان کے کلام پر دریائے موسیٰ کے سیلاب نے کیا اثرات مرتب کیے؟ تفصیل سے لکھیں۔

3۔ امجد کی رباعیوں کی خصوصیات مثالوں کے ساتھ واضح کیجیے۔

16.6 مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ کتابیں

1۔ رباعیات امجد : امجد حیدرآبادی

2۔ حضرت امجد کی شاعری : نصیرالدین ہاشمی

3۔ دکن میں اردو : نصیرالدین ہاشمی

بلاک IV: نثری اصناف I

اکائی 17: داستان کا فن

اکائی کے اجزا

17.0 تمہید

داستان افسانوی ادب کی قدیم ترین صنف ہے۔ بیسویں صدی کے اوائل تک یہ صنف عوام وخواص میں بہت مقبول رہی، جس طرح

اٹھارہویں اور انیسویں صدی میں غزل کے علاوہ مثنوی، قصیدہ اور مرثیہ کو عروج حاصل تھا، افسانوی نثر میں داستان بھی اہم ترین صنف سمجھی جاتی تھی۔ ''قصہ مہر افروز و دلبر''، ''نوطرز مرصع''، ''عجائب القصص''، ''فسانۂ عجائب''، ''بوستان خیال'' اور ''داستان امیر حمزہ'' کو بہت زیادہ مقبولیت حاصل تھی اور پھر فورٹ ولیم کالج میں لکھی گئی داستانوں مثلاً ''باغ و بہار''، ''آرائش محفل''، ''مذہب عشق'' وغیرہ نے اردو کے داستانوی ادب میں اضافہ کیا۔

17.1 مقاصد

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

☆ داستان کی تعریف اور اس کے موضوعات کو بیان کرسکیں گے۔
☆ داستان کے عناصر ترکیبی طوالت، پلاٹ، کردار نگاری، مافوق الفطرت عناصر، منظر نگاری اور اسلوب پر بحث کرسکیں گے۔
☆ داستان کی خوبیوں اور خامیوں پر گفتگو کرسکیں گے۔
☆ داستان کے زوال کے سباب کو بیان کرسکیں گے۔

17.2 داستان کا فن

17.2.1 داستان گوئی؛

داستان اردو افسانوی ادب کی قدیم ترین صنف ہے۔ واقعات کو قوت متخیلہ کے سہارے بیان کرنے ہی کو فسانہ گوئی کہتے ہیں۔ اگرچہ فسانہ کے لغوی معنی جھوٹی کہانی کے ہیں لیکن ہر فسانہ کے پیچھے کوئی واقعہ ہوتا ہے۔ ہر واقعہ بیان ہوتے ہوتے کہانی بن جاتا ہے۔ کہانی اصناف ادب کی کئی قسموں میں منقسم ہے۔ داستان، قصہ، حکایت، ناول اور مختصر افسانہ۔ سب کہانی ہی کی مختلف شکلیں ہیں۔ ہر ایک کے اندر کوئی کہانی یا کوئی واقعہ ضرور ہوتا ہے، داستان کہانی کی قدیم اصناف میں سے ایک ہے۔ داستان کی روایت ان چھوٹی چھوٹی حکایتوں اور روایتوں سے جڑی ہوئی ہے جن کا جنم انسانی تہذیب کے ساتھ ہوا۔ انسان کی یہ فطری خواہش اور معاشرتی ضرورت ہوتی ہے کہ وہ دنیا کے آلام و مصائب سے دور کسی فردوس میں رہ کر تمام شادمانیوں کو اپنے دامن میں سمیٹ لے اور اپنے فرصت کے لمحات میں دل و دماغ کی راحت کے لیے کوئی ذریعہ پیدا کرے۔ داستان اس کے لیے تفریح اور دل بہلانے کا ذریعہ بن گئی۔ غالبؔ نے ایک دیباچہ میں لکھا ہے:

''داستان طرازی منجملہ فنون سخن ہے، سچ یہ ہے کہ دل بہلانے کے لیے اچھا فن ہے۔''

دراصل داستان ایسی ذہنی آسودگی کا نام ہے جو پریشانیوں کے احساس کو ختم کر کے نیند کی پرسکون وادی میں پہنچا کر حسین خوابوں کے جھروکے کھول دیتی ہے۔ داستان فرضی اور فرسودہ کہانیوں کا مجموعہ ہوتی ہے۔ کہانی کی طویل اور پیچیدہ صنف کو داستان کہا جاتا ہے۔ کہانی قصہ در قصہ ہو کر داستان بنتی ہے۔ پروفیسر کلیم الدین احمد کا کہنا ہے:

''داستان کہانی کی طویل اور پیچیدہ بھاری بھرکم صورت ہے۔'' (فن داستان گوئی ص:14)

داستان بنیادی طور پر سننے سنانے یعنی بیان کا فن ہے۔ داستانیں تحریری شکل میں آنے سے قبل سنائی جاتی تھیں۔ داستان گوئی کی گزشتہ صدیوں میں محفلیں آراستہ ہوتی تھیں، داستان گو داستان بیان کرتا تھا۔ داستان اس ماحول کی پیداوار ہے جہاں لوگوں کے پاس فرصت اور اطمینان

کی افراط تھی، غم روزگار سے بے نیاز تھے، فکرِ آخرت سے آزاد تھے۔ اس لیے اپنی تفریح کا سامان داستانوں سے فراہم کرتے تھے۔ داستان گو واقعات کو اپنے تخیلات سے اس حد تک دلچسپ بنا دیتے تھے کہ سامعین حیرت و استعجاب کی فضا میں غرق ہو جاتے تھے۔ داستان اور داستان گو کی کامیابی اسی میں تھی کہ وہ سامعین کی دلچسپی اور توجہ کو قائم رکھے وہ داستان میں ایسے ناقابل یقین واقعات کو شامل کرتا تھا جو سامعین کے عالم خیال میں بھی نہ آئے ہوں۔ قصہ کو حسن و عشق کی خوش نمائیوں، خیر و شر کی لڑائیوں اور مافوق الفطرت عناصر کو شامل کر کے حیرت و استعجاب کی فضا پیدا کر کے پیش کرنے کا نام داستان ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے داستان کے فن کا بنیادی اور اہم اصول زبانی سنانے ہی کو بتایا ہے، جس کی وجہ سے وہ مہینوں کیا سالوں بیان کی جاسکتی ہے:

> ''سب سے اہم اور بنیادی بات یہ ہے کہ داستان زبانی سنانے کی چیز ہوتی ہے۔ داستان اگر لکھی بھی جائے اور چھاپ بھی دی جائے تو بھی اس کا اصل مصرف یہی ہوتا ہے کہ وہ زبانی سنائی جاتی ہے۔ وہ لکھی بھی اس طرح جاتی ہے، گویا زبانی سنائی جا رہی ہو۔ وہ فن پارہ جو زبانی سنانے کی غرض سے تصنیف کیا جائے اس کی حرکیات (Dynamics) اس فن پارے سے بالکل مختلف ہوتی ہے جو خاموش پڑھنے یا بہ آواز بلند پڑھنے کے لیے تصنیف کیا جائے۔''
>
> (داستان کی شعریات: شعر و حکمت۔3، ص63)

داستان کا بنیادی مقصد گرچہ عشق کی داستان کا بیان ہے لیکن داستان گو اس ایک رومانی قصے کے ارد گرد دیگر واقعات اور کہانیاں شامل کر کے داستان کے ایک خاص فنی پہلو یعنی طوالت کو برقرار رکھتا ہے۔

17.2.2 طوالت:

داستان کے فن کا بنیادی عنصر اس کی طوالت ہے۔ داستان اس ماحول کی پیداوار ہے جہاں لوگوں کے پاس فرصت اور اطمینان کی افراط تھی۔ غم روزگار سے بے نیاز تھے، فکرِ آخرت سے آزاد تھے، ظاہر ہے ایسی صورت میں وقت گزارنے کے لیے رقص و سرور کے علاوہ سب سے زیادہ دلچسپ مشغلہ داستان سننا ہو سکتا تھا جس کے سننے سے دونوں کا مزہ بیک وقت حاصل ہو جاتا تھا۔ اسی لیے داستان گو ایک کہانی میں بہت سی کہانیاں شامل کر کے داستان کو طول دینے کی کوشش کرتا تھا لیکن ہر کہانی بنیادی قصہ کا حصہ معلوم ہوتی تھی۔ داستان گو دوسری کہانی اس فنکارانہ حسن کے ساتھ شریک داستان کرتا تھا کہ وہ ایک ہی زنجیر کی کڑیاں معلوم ہوتی تھیں۔ بات میں سے بات اس طرح پیدا کی جاتی تھی کہ سننے والے کو بے ربطی کا احساس نہیں ہوتا تھا۔

داستان کی طوالت اور سامعین کے اشتیاق کا اندازہ ان واقعات سے لگایا جا سکتا ہے جو لکھنؤ کی داستان گوئی کے بارے میں مشہور ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ لکھنؤ کے کسی امیر کے یہاں ایک داستان گو قصہ گوئی کے لیے ملازم تھا۔ وہ ایک داستان بیان کر رہا تھا کہ جس میں کسی شاہزادے کی بارات کا ذکر تھا کہ بارات سسرال کے دروازے تک پہنچ چکی ہے۔ اسی دوران داستان گو کو کسی اشد ضروری کام سے باہر جانا پڑ گیا۔ امیر کے کہنے پر داستان گو داستان سنانے کے لیے اپنے شاگرد کو مقرر کر گیا اور اس سے کہہ گیا کہ میں جلد واپس آؤں گا تم داستان کو سنبھالے رکھنا۔ داستان گو نے پندرہ دن

بارات کی شان وشوکت اور سسرال والوں کے خیر مقدمی کے انتظامات میں گزار دیے۔ شاگرد کے پندرہ دن کے بیان کے بعد استاد نے مزید پندرہ دن بارات کی آرائش کو بیان کر کے بارات کو دروازے پر کھڑا رکھا۔ داستان میں اس طرح کی طوالت کو غیر ضروری نہیں کہا جاتا تھا کیونکہ اس سے سامعین اکتاہٹ محسوس نہیں کرتے تھے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ داستان گو کے بیان میں تکرار نہیں ہوتی، وہ قوت متخیلہ سے نئے نئے مضامین پیدا کرتا ہے۔ داستان کے حسن کا انحصار ہی داستان گو کی قوت متخیلہ پر ہے۔ خواجہ امان دہلوی نے داستان کے فن کا ذکر کرتے ہوئے اوّلیت طوالت کو ہی دی ہے، وہ لکھتے ہیں:

''مطلب مطوّل وخوشنما جس کی بندش میں توارد مضمون اور تکرار بیان واقع نہ ہو اور مدتِ دراز تک اختتام کے سامعین مشتاق رہیں۔'' (بوستان خیال/حدائق انظار ص:۴)

دراصل داستان گو سامعین کے اشتیاق اور دلچسپی کو برقرار رکھنے کے لیے قصہ میں قصہ جوڑتا چلا جاتا تھا، داستان امیر حمزہ، بوستان خیال، الف لیلیٰ، باغ و بہار، فسانۂ عجائب وغیرہ اس کی نمایاں مثالیں ہیں۔

17.2.3 پلاٹ؛

طوالت، بے ربطی اور پیچیدگی کی موجودگی میں داستان سے یہ توقع رکھنا کہ اس میں کوئی مربوط پلاٹ ہوگا، عجیب سی بات لگتی ہے۔ پلاٹ کو دو قسموں میں تقسیم کیا گیا ہے ایک سادہ اور دوسرا پیچیدہ۔ سادہ پلاٹ کا مطلب ہے کہ کہانی سیدھے سادے انداز میں بیان کردی جائے یعنی کہانی کی ابتدا ہوا ایک درمیان اور پھر اختتام لیکن پیچیدہ پلاٹ میں ابتدا اور اختتام تو ہوتا ہے لیکن درمیان میں کہانی ادھر اُدھر بھٹکتی رہتی ہے۔ بیشتر داستانوں کا پلاٹ پیچیدہ ہوتا ہے۔ داستان گو ایک خاص طے شدہ آغاز وانجام کو سوچ کر داستان شروع کر دیتا ہے لیکن درمیان میں قصے پیدا ہوتے چلے جاتے ہیں اور داستان ایک وسیع دائرہ میں پھیل جاتی ہے۔ ایک کہانی میں کبھی کبھی سیکڑوں کہانیاں شامل ہوجاتی ہیں اور ہر کہانی کا تعلق داستان کی بنیادی کہانی سے ہوتا ہے ''بوستان خیال'' اس کی واضح مثال ہے کہ جس میں بے شمار ضمنی کہانیاں شامل ہیں۔

داستان میں پیچیدہ پلاٹ کی موجودگی اس میں فنی حسن پیدا کرتی ہے۔ اگر داستان گو صرف اتنا بیان کردے کہ ایک شاہزادہ تھا۔ چودہ برس کی عمر میں اس نے خواب میں ایک شاہزادی کو دیکھا یا کسی شاہزادی کی تصویر دیکھی، عشق کا جذبہ بیدار ہوا، تلاش یاد میں اپنے وطن سے نکل پڑا، کچھ دن کے سفر کے بعد شاہزادی مل گئی، شاہزادی نے جس گھڑی شاہزادے کو دیکھا بے اختیار عاشق ہوگئی۔ دونوں مل گئے داستان ختم ہوگئی۔ جس طرح انہیں وصال نصیب ہوا خدا سب کی امیدیں برلائے اس میں بات پوری تو ہوجاتی ہے لیکن داستان نہیں بنتی۔ داستان مدت دراز کے بعد اختتام چاہتی ہے جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ شاہزادے کے اوپر آفات زمانہ نازل کی جاتی ہے، اسے راہ عشق میں حیران و پریشان دکھلایا جاتا ہے۔ اس صحرا نوردی میں نئے نئے قصے جنم لیتے ہیں۔ جس سے داستان کے پلاٹ میں پیچیدگی پیدا ہوتی ہے اور پیچیدگی داستان میں دلچسپی اور فنی حسن پیدا کرتی ہے۔ مختصراً یہ کہا جاسکتا ہے کہ داستان میں ایک بے ترتیب اور بے قاعدہ پلاٹ ہوتا ہے جسے داستان گو کہانی کے ساتھ ساتھ مرتب کرتا چلا جاتا ہے۔ یہ داستان گو کی قوت متخیلہ پر منحصر ہے کہ وہ اسے کتنا محدود کرسکتا ہے اور کتنی وسعت دے سکتا ہے۔

داستان کے پلاٹ کی بے ربطی اس ماحول کی پیداوار ہے جس میں داستانیں لکھی گئیں، وہاں داستان گو کو یہ خیال نہیں ہوتا تھا کہ وقت کتنا گزر گیا اور نہ سننے والوں کو وقت کی کمی اور اس کے گزر جانے کا احساس ہوتا تھا یہاں یہ بات بھی ذہن میں رکھنی چاہیے کہ داستان لکھنے یا پڑھنے سے

زیادہ سنانے اور سننے کا فن تھا۔ داستان گو قوت متخیلہ کی جس قدر جولانیاں کہنے میں دکھا سکتا تھا، جتنے زبان و بیان کے نشیب و فراز زبانی بیان میں پیش کر سکتا تھا، اس قدر لکھنے میں نہیں۔ رقم کرنے میں زبان کی پابندیاں عنانِ تخیل کو آزاد نہیں چھوڑتیں پھر بھی داستان نگاروں نے اپنی قوتِ متخیلہ کے جو ہر صفحات قرطاس پر دکھائے ہیں۔ اردو میں داستان امیر حمزہ اور بوستان خیال اس کی نمایاں مثالیں ہیں۔

داستان کا بنیادی مقصد اگرچہ عشق کی داستان کا بیان ہوتا ہے لیکن داستان گو اس ایک رومانی قصے کے ارد گرد دیگر واقعات اور کہانیاں شامل کر کے داستان کے ایک خاص فنی پہلو یعنی طوالت کو برقرار رکھتا ہے۔

جیسا کہ کہا گیا کہ داستانوں کا پلاٹ غیر مربوط ہوتا ہے لیکن بعض داستانوں میں سیدھا سادہ قصہ بھی ملتا ہے ''سب رس'' کا پلاٹ دوسری داستانوں کے مقابلے میں زیادہ مربوط ہے اس میں قصہ در قصہ کا انداز اختیار نہیں کیا گیا۔ ابتدا تا آخر اس میں ایک قصہ بیان کیا گیا ہے۔ ''قصہ مہر افروز ودلبر''، ''نوطرز مرصع'' یا ''باغ و بہار'' کا پلاٹ دوسری داستانوں سے مختلف نہیں ہے۔ ''قصہ مہر افروز و دلبر'' میں چھ ضمنی کہانیاں شامل کی گئی ہیں اور ''نوطرز مرصع'' بادشاہ فرخند سیر کے علاوہ چار درویشوں کے قصوں پر مشتمل ہے۔ درمیان میں اور بھی ضمنی قصے شامل ہیں۔ ''عجائب القصص'' اور ''فسانۂ عجائب'' کا پلاٹ دوسری داستانوں کی طرح نہ تو غیر مربوط ہے اور نہ پیچیدہ، ان میں وحدت اور تسلسل دونوں ہیں۔ پلاٹ کے اکہرے پن کے سبب بعض ناقدین نے ''فسانۂ عجائب'' کو ناول کا پیش رو بھی کہا ہے۔ بہرکیف داستانوں میں پیچیدہ اور غیر مربوط پلاٹ ہی پایا جاتا ہے۔

17.2.4 کردار نگاری؛

ہر قصے کی بنیاد کرداروں پر ہوتی ہے۔ کرداروں ہی کے ارد گرد کہانی بنائی جاتی ہے، کردار ہی قصہ کو لے کر آگے بڑھتے ہیں اور کرداروں ہی کے سبب قصہ میں نشیب و فراز پیدا ہوتے ہیں۔ لیکن داستانوں کے کردار ناول اور افسانے کے کرداروں کے مقابلے بہت مختلف ہیں۔ داستانوں کی کردار نگاری اس لیے دوسری افسانوی اصناف کی کردار نگاری سے مختلف ہے کہ اس کے کردار سبھی داستانوں میں تقریباً ایک ہی جیسے ہوتے ہیں۔ داستانوں کے کردار کو دو خانوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک وہ جو خیر کی نمائندگی کرتے ہیں اور دوسرے شر پسند کردار جو جنگ و جدال میں مصروف رہتے ہیں۔ سبھی داستانوں میں خیر و شر کے بیچ جنگ ہوتی ہے اسی لیے کچھ اچھے کردار ہوتے ہیں اور کچھ برے۔ داستان کے کرداروں میں انسانی فطرت کی طرح تبدیلی نہیں ہوتی بلکہ ابتدا تا آخر یکسانیت رہتی ہے۔ پروفیسر گیان چند جین داستانوں میں کردار نگاری کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''عام طور پر داستان کے کرداروں میں کوئی ایک رنگ بہت تیز اور شوخ بھرا ہوتا ہے۔ اگلے مصنف کئی رنگوں کے خوشگوار اور موزوں امتزاج سے تصویر تیار نہیں کرتے۔ نتیجہ یہ ہے کہ مختلف کردار ایک دوسرے کی صدائے بازگشت معلوم ہوتے ہیں، کردار نگاری کا محض ایک اصول ہے۔ 'مثالیت' دو فریق ہیں ایک وہ ہیں جو خوبیوں کی پوٹ ہیں، دوسرے وہ ہیں جو بدی کا مجسمہ ہیں۔''
>
> (اردو کی نثری داستانیں ص:78)

داستان کا مرکزی کردار یعنی شاہزادہ تمام صفات کا مالک ہوتا ہے۔ حسن میں یوسف ثانی، بہادری میں رستم بھرے پانی، عقل و دانش میں افلاطون و ارسطو کو پڑھا سکتا ہے۔ تمام طلسمات توڑنے کی طاقت رکھتا ہے۔ عشق میں دیوانگی دیکھ کر مجنوں و فرہاد شرمندہ ہوں۔ یہی صورت شاہزادی کی ہوتی ہے۔ نازو نعم سے پلی اتنی نازک مزاج کہ غیر مرد کو دیکھ کر ہی بے ہوش ہو جاتی ہے۔ خیر کی نمائندگی کرنے والے تمام کردار انتہائی متقی پرہیز گار دکھائے جاتے ہیں یہ اور بات ہے کہ عشق اور تنہائی میں سب کچھ کر گزرتے ہیں۔ داستان کے برے کرداروں میں دنیا کی تمام برائیاں موجود ہوتی

ہیں۔ یہ سب شاہزادے کے منزل تک پہنچنے میں رکاوٹیں پیدا کرتے ہیں۔ کبھی جادو کے ذریعہ اور کبھی براہ راست جنگ کر کے شاہزادے کو مات دینا چاہتے ہیں۔ ان برے کرداروں میں انسانوں کے ساتھ ساتھ دیو اور جنات وغیرہ بھی شامل ہوتے ہیں۔ دوسری طرف پریوں کے کردار بھی داستانوں میں شامل ہیں۔

انسانی یا غیر انسانی جو بھی کردار داستانوں میں پائے جاتے ہیں ان کی صفات یکساں ہوتی ہیں، یہاں زیادہ تر بادشاہ، شاہزادے، شاہزادیاں، وزیرزادے، وزیرزادیاں، جن، دیو اور پریاں دکھائی دیتے ہیں۔ داستان میں عام طور پر کرداروں کے نام علامتی رکھتے جاتے تھے کیونکہ داستانوں میں دوطرح کے کردار پائے جاتے ہیں اچھے اور برے۔ ان میں آخر تک کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ لیکن ''سب رس'' کے کردار خاصے متحرک کردار نظر آتے ہیں وہ بے جان کٹھ پتلی کی طرح نہیں ہیں، ہر کردار کی الگ شخصیت اور اہمیت ہے اس کے مرکزی کردار حسن اور دل ہیں لیکن قصے کو آگے بڑھانے میں سبھی کرداروں کا تعاون حاصل ہے۔ وجہی نے مرد اور عورتوں کے کرداروں کی الگ الگ صفات کا حقیقی انداز میں بیان کیا ہے۔ مردوں میں شجاعت اور بہادری دکھائی گئی ہے۔ تو عورتوں میں شرم وحیا اور نزاکت جیسی خوبیاں بتائی گئی ہیں۔ رقیب اور غیر کے کردار برائی کو ظاہر کرتے ہیں، انتہائی بدخصلت اور بدہیئت ہیں۔ ''عجائب القصص'' میں چار مرکزی کرداروں کے گرد جن و پری کی شکل میں بے شمار کردار نظر آتے ہیں۔ ''باغ و بہار'' میں چاروں درویشوں اور آزاد بخت کے علاوہ خواجہ سگ پرست کا کردار ایک ناقابل فراموش کردار ہے۔ ''فسانہ عجائب'' کا مرکزی کردار جانِ عالم روایتی ہیرو کی مثال ہے۔ اس میں انسانی خوبیاں اور کمزوریاں سب نظر آتی ہیں۔ ملکہ مہرنگار کا کردار حسین وجمیل ہونے کے ساتھ متحرک، عقل مند اور موقع شناس بھی ہے۔ کرداروں کی بہتات داستانِ امیر حمزہ اور بوستان خیال ہے۔ یہ داستانیں سیکڑوں کرداروں پر مشتمل ہیں۔ موضوع اور کردار کے اعتبار سے بہت کم داستانیں مختلف ہوتی ہیں۔ عموماً سبھی داستانوں میں بزم، رزم اور عشق موضوع ہوتا ہے، شاہزادے، شاہزادیاں، دیو، جن، پری وغیرہ کردار ہوتے ہیں۔ طویل داستان امیر حمزہ میں عمروعیّار اور ''بوستان خیال'' میں ابوالحسن جوہر۔ یہ کردار بات بات پر مضحکہ خیز کلمات کہہ کر تفریح طبع کا سامان مہیا کرتے ہیں۔

17.2.5 مافوق الفطرت عناصر؛

داستان کی دنیا عام دنیا سے مختلف ہے۔ یہاں عجیب وغریب مخلوق نظر آتی ہے۔ یہاں دیو، جن اور پریاں ہوتی ہیں۔ یہاں نجومی، جیوتشی اور جادوگر جگہ جگہ نظر آتے ہیں۔ طلسمات کا جال بچھا ہوتا ہے۔ داستانوں کو دلچسپ کرنے اور ان میں حیرت انگیز فضا پیدا کرنے کے لیے مافوق الفطرت عناصر کو شامل کیا جاتا ہے، داستانوں میں مافوق الفطرت عناصر کی شمولیت ہی داستانوں کو دلچسپ بناتی ہے۔ عام زندگی کے واقعات کو سننے سے سامعین محظوظ نہیں ہوتے، وہ ناقابل یقین حادثات اور غیر فطری واقعات کی داستان گو سے توقع رکھتے ہیں۔ اجنبی مخلوق کے بارے میں بیان کر کے سامعین کا اشتیاق بڑھایا جاتا ہے۔ آج کے مقابلے میں پچھلی صدیوں کے لوگ نسبتاً زیادہ توہم پرست تھے۔ دیو، بھوت، پریت، اور پریوں پر بہت کچھ یقین تھا اور اس یقین کی وجہ مذہبی اور معاشرتی اعتقادات تھے ہر مذہب میں فوق الفطرت مخلوق کا تصور موجود ہے، اس لیے ہر ملک کے ابتدائی ادب میں فوق الفطرت عناصر ملتے ہیں۔ کلیم الدین احمد نے داستان گوئی کے فن کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''داستانوں میں مافوق العادت چیزوں کی زیادتی ہوتی ہے اس کی ایک وجہ تو یہ ہے ان چیزوں میں پہلے لوگوں کو یقین تھا، لوگ سمجھتے تھے کہ خدا نے اس دنیا اور اس دنیا کے باشندوں کے علاوہ کوئی دوسری دنیا بھی پیدا کی ہے اور اس دوسری دنیا میں ایسی ہستیاں بستی ہیں جو ہمیں نظر نہیں آتیں، لیکن جو اپنی مرضی

> کے مطابق ہمارے سامنے ظاہر بھی ہوسکتی ہیں اور ہمارے معاملات میں دخل اندازی بھی کرسکتی ہیں اس دنیا کا ایک نام کوہ قاف ہے جہاں پریاں بستی ہیں... اس کے علاوہ یہ دوسری دنیا اور اس کے باشندے سامعین یا قارئین کے مادّہ تجسس کو بھڑکاتے اور ان کے تخیل پر تازیانہ کا کام کرتے ہیں اور ساتھ ساتھ داستان میں رنگینی، پیچیدگی، بوقلمونی، دلچسپی کا بھی اضافہ ہوتا ہے۔'' (فن داستان گوئی ص:26)

داستانوں میں فوق الفطرت مضامین کی شمولیت بارگراں نہیں گزرتی بلکہ اردو اور فارسی کی بیشتر داستانوں کی دلچسپی اور مقبولیت کی بنیاد فوق الفطرت عناصر ہیں۔ داستان گو داستان میں غیر فطری مخلوق کو اس خوبصورتی سے شامل کرتا ہے کہ غیر حقیقی ہونے کے باوجود حقیقت معلوم ہوتی ہے۔ مبالغہ کا احساس نہیں ہوتا اور نہ داستان کے حسن کو مجروح کرتا ہے بقول فرمان فتح پوری:

> ''مافوق سے داستانوں میں پھیکا پن نہیں بانکپن پیدا ہوتا ہے۔ ایک طرف وہ انسان کے مادّہ تجسس اور تخیّل کے لیے تازیانے کا کام کرتا ہے دوسری طرف داستان میں پیچیدگی، بوقلمونی اور دلچسپی کا سامان فراہم کرتا ہے۔'' (اردو کی منظوم داستانیں ص:60)

''سب رس'' جیسی تمثیلی اور اکہرے پلاٹ والی داستان میں بھی مافوق الفطرت عناصر موجود ہیں، لیکن بہت کمی کے ساتھ، انگوٹھی کی مدد سے غائب ہونا، بال جلا کر بلانا وغیرہ۔ نہال چند لاہوری کی ''مذہب عشق'' کی ابتدا ہی غیر فطری باتوں سے ہوتی ہے۔ داستان کی ہیروئن بکاؤلی پری زاد ہے۔ شاہزادی کی نگہبانی کے لیے ہزاروں دیو اور پریاں موجود ہیں بلکہ زمین کے اندر چوہوں کا ایک لشکر حفاظت کے لیے رکھا گیا ہے راجہ اندر کا اکھاڑہ اس داستان میں موجود ہے۔ بے شمار غیر فطری عناصر اس داستان میں حیرت و استعجاب کا ماحول پیدا کرتے ہیں۔ ''فسانۂ عجائب'' کا قصہ ہی توتے کی وجہ سے آگے بڑھتا ہے۔

اردو کی طویل داستانوں یعنی داستانِ امیر حمزہ اور بوستان خیال میں ہر جگہ مافوق الفطرت عناصر نظر آتے ہیں۔ دونوں داستانوں میں طلسمات کا جال بچھا ہوا ہے۔ داستان امیر حمزہ کا ''طلسم ہوشربا'' اور بوستان خیال کا ''طلسم اجرام اور اجسام'' اس کی نمایاں مثالیں ہیں۔ دراصل داستان وہ طلسماتی کہانی ہے جو ذہن کو حقیقی اور واقعاتی زندگی کی حدود سے پرے لے جاتی ہے جو کچھ انسان عام زندگی میں یا بسا اوقات خاص خاص حالات میں بھی نہیں کرسکتا وہ جیتے جاگتے واقعات کی صورت میں دیکھ لیتا ہے۔ انسان کی ہمیشہ سے یہ خواہش رہی ہے کہ وہ دنیا کے آلام ومصائب سے دور کسی فردوس میں رہ کر شادمانیوں کو اپنے دامن میں سمیٹ لے۔ انسان کی اسی خواہش نے داستان کو فروغ دیا۔ داستانوں کی فضا میں رہ کر اسے کچھ دیر کے لیے ہی سہی وہ فردوس مل جاتی ہے جس کی جستجو میں اس کا خیال سرگرم اور سرگرداں رہتا ہے۔ داستانوں میں مافوق الفطرت عناصر کی شمولیت اس خواہش کی تسکین کے سبب ہے۔

داستان امیر حمزہ میں مافوق الفطرت عناصر کی بہتات ہے۔ ساحری ہی اس داستان کو طول دیتی ہے، اس کے طلسمات میں ساحروں کی افواج ہیں، افراسیاب جادو جن کا شہنشاہ ہے:

> ''حاکم طلسم افراسیاب جادو شہنشاہ ساحران نہایت زور آور ہے جو کہ نہیب شمشیر سے اس کے سرکشان دہر کانپتے اور تھراتے ہیں اور سحر آزمائی سے سامری عہد اور جمشید روزگار کان پکڑتے ہیں۔''

داستان گو دیووں اور ساحروں کی عجیب بھیانک شکلیں دکھاتا ہے جن کے حلیے کے بیان سے سننے والے حیران بھی ہوتے ہیں اور خوف زدہ بھی۔ تمام داستانوں کا موضوع خیر و شر ہوتا ہے، اسی لیے داستان گو بڑے کرداروں کی شکلیں بھی بہت بھیانک پیش کرتا ہے تاکہ سننے والے اس سے نفرت بھی کرنے لگیں:

> ''ایک جانب پلٹ کر ایک دیونی کو دیکھا۔ حقیقت میں دیونی قالب انسان میں سمائی، سر مثل گنبد خام، سیاہ چہرہ، نیلی کرتی، کئی تھان کا لہنگا، از سرتا ناخنِ پا بصورتِ دلِ کافر سیاہ، مثل پردۂ ظلمات سراسر خطا ہے، حقیقت میں الٹا توا ہے، زبان منھ سے نکلی ہوئی رال ٹپک رہی ہے۔ دونوں ہاتھ زمین میں ٹیکے ہوئے بیٹھی جھوم رہی ہے۔''

داستان امیر حمزہ میں جگہ جگہ ساحروں سے مقابلہ دکھا کر مافوق الفطرت عناصر کو شامل کر کے داستان کو دلچسپ بنایا گیا ہے۔ جادوگروں کی عیاریاں اور مکاریاں داستان کا اہم حصہ ہیں۔

اردو کی دوسری طویل داستان ''بوستانِ خیال'' میں بھی شاہزادے طلسمات کی سیر کرتے ہوئے دکھائے گئے ہیں۔ یعنی اس داستان میں بھی داستان امیر حمزہ کی طرح مافوق الفطرت عناصر کی مدد سے داستان کو طول دے کر دلچسپ بنایا گیا ہے۔ اس میں پانچ بڑے طلسمات ہیں: طلسم اجرام واجسام، طلسم سبع سباع، طلسم بیضا، طلسم حکیم اشراق، طلسم حیرت کدۂ آصفی۔ ان طلسمات کو معزالدین، خورشید تاج بخش اور بدر منیر فتح کرتے ہیں۔ ان میں بھی دیو، جن اور پریاں موجود ہیں۔ ساحری بھی ہے اور عیاری بھی۔ بوستان خیال کا مصنف میر تقی خیال علم نجوم میں مہارت رکھتا تھا، اس نے سیاروں اور ستاروں کو ترتیب دے کر طلسم تشکیل دیے ہیں۔

تمام چھوٹی بڑی داستانوں میں فوق الفطرت عناصر کو شامل کر کے دلچسپ بنایا گیا ہے۔ یہ عناصر دلچسپی کا بھی باعث ہیں اور سامعین میں تجسس پیدا کرنے کا باعث بھی۔ ساتھ ہی قصہ کو طول دینے میں بھی مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ ہندوستان میں زمانۂ قدیم سے اس طرح کے قصوں کی روایت رہی ہے۔ جانوروں کو کردار بنا کر اخلاقی درس دیے گئے ہیں۔ توہم پرستی ہر ملک کی تاریخ کا حصہ ہے۔ ایشیا کے علاوہ یورپ کے سماج میں بھی اس طرح کے عقائد موجود تھے۔ قصہ کہانیوں میں عجیب الخلقت مخلوق شامل ہوتی تھی۔ عشق کی مہمات ہر خطّے میں بغیر دیوی دیوتاؤں کی مدد کے سر نہیں ہوتی تھیں۔ یونان و مصر کی داستانیں دیکھیے یا چین و ہندوستان کی، ہر قصے میں مافوق الفطرت عناصر دکھائی دیں گے۔ ہزاروں سال پہلے یونان میں الیپ کی کہانیاں مشہور تھیں۔ مصر میں رومانی قصوں کے ساتھ ساتھ جانوروں کے قصے بھی لکھے گئے۔

17.2.6 منظر نگاری:

ایک اچھے فن پارے کی خوبی یہ ہے کہ کسی عہد کا عکاس معلوم ہو، داستان کی فضا یا داستان کے مناظر اگرچہ داستان گو اپنی قوت متخیلہ سے تراشتا ہے تاہم وہ جو کچھ بیان کرتا ہے وہ اس کے مشاہدے اور مطالعہ کے سبب اس کے لاشعور میں موجود ہوتا ہے۔ داستان گو ایک اجنبی نامعلوم دنیا کا قصہ پیش کرتا ہے، انتہائی مبالغہ سے کام لیتا ہے لیکن اس انداز سے کہ سامعین کو حقیقی معلوم ہو۔ داستان کی دنیا کو حقیقی دنیا ظاہر کرنے کے لیے داستان گو اپنے اور داستان کی دنیا کے عہد میں دوری پیدا کر دیتا ہے، وہ نہ اپنے زمانہ کے افراد کو داستان کے کردار بناتا ہے اور نہ اپنے قرب و جوار میں آباد جانے پہچانے شہروں کو داستان میں شامل کرتا ہے، اپنے سامنے کی چیزیں بیان کرنے سے داستان کا حسن ختم ہو جاتا ہے۔ داستان میں موجود

زندگی اگر چہ داستان گو کے عہد کی زندگی ہوتی ہے لیکن داستان گو انداز بیان سے یہ ظاہر کرتا ہے جیسے صدیوں پہلے کا کوئی قصہ بیان کیا جارہا ہے۔ داستان ہمیشہ اس طرح شروع کی جاتی ہے کہ بہت پہلے کی بات ہے فلاں ملک میں ایک بادشاہ حکومت کرتا تھا۔ زماں ومکاں کا فاصلہ پیدا کر کے داستان گو سامعین کا اشتیاق بڑھتا ہے۔ صدیوں پہلے کسی دور دیس میں کہہ کر داستان گو کو بہت کچھ کہنے کا موقع مل جاتا ہے۔ وہ ہر نا قابل یقین بات کو زمان ومکان کے فاصلے کی آڑ میں حقیقت کا روپ دے کر بیان کرسکتا ہے اور دادِ تحسین پاسکتا ہے کیونکہ اگر داستان گو نے یہ کہا کہ سو سال پہلے دہلی شہر میں ایک بادشاہ حکومت کرتا تھا، اس کا دشمن ایک خونخوار دیو تھا کہ جس کا قد پانچ سو گز کا تھا یا دلّی میں رہنے والے ایک شاہزادے کو پریاں اٹھا کر لے گئیں تو ایسی باتیں سن کر سامعین بجائے تحسین وآفریں کے داستان گو کا مذاق اڑائیں گے کہ کیا ہذل اور بے ہودہ بکتا ہے۔ ہم نے کبھی کسی ایسے بادشاہ کے بارے میں نہیں سنا۔ اس لیے داستان میں دور دراز ممالک کے نام لیے جاتے ہیں مثلاً ختن، چین، یمن، روم، دمشق، شام وغیرہ۔ یہ علاقے اس زمانے میں جب داستانیں لکھی جارہی تھیں بہت دور سمجھے جاتے تھے اور اس عہد کے لوگ آج کی طرح دوسرے ملکوں کے حالات سے واقف نہیں تھے۔ اس لیے دوسرے ملک کی ہر بات اس کے لیے قابلِ یقین ہوتی تھی اور یہ بات داستان کے فن کی خوبیوں میں ہے کہ فرضی اور بے بنیاد قصہ بھی حقیقت کا لطف دے۔

جیسا کہ پہلے کہا گیا ہے کہ داستان میں عشق کی کہانی کے پس منظر میں بزم اور رزم کا بیان ہوتا ہے۔ داستان کی طوالت کا انحصار ہی مرقع اور منظر نگاری میں مہارت رکھنے پر ہے۔ مناظر کی تصویر کشی کی جس قدر عمدہ مثالیں داستانوں میں ملیں گی شاید کسی اور صنف میں نظر آئیں، غیر ممالک کا ذکر کر کے داستان گو اپنے عہد کے تہذیبی مرقعے اور منظر انتہائی فنکارانہ انداز میں پیش کرتا ہے۔ ہندوستان کی سرزمین قدرتی مناظر سے مالا مال ہے۔ یہاں اونچے پہاڑ بھی ہیں سرسبز وشاداب میدان اور باغات بھی ہیں، صحرا اور ریگستان بھی موجود ہیں صبح بنارس اور شام اودھ کا منظر بھی ہے۔ داستانوں میں ان سب کا عکس نظر آتا ہے۔ گزشتہ صدیوں میں بادشاہوں کے یہاں کسی نہ کسی بہانے کا جشن کا اہتمام ہوا کرتا تھا۔ اس موقع پر رقص وسرود کے علاوہ عیش ونشاط کا تمام سامان فراہم ہوتا تھا۔ اردو کی داستانیں اگر چہ عہد زوال میں لکھی گئیں لیکن ان میں جشن کے مناظر عہد عروج کا منظر پیش کرتے ہیں۔ سب رس، قصہ مہرافروز ودلبر، باغ وبہار، آرائش محفل، فسانۂ عجائب جیسی چھوٹی چھوٹی داستانوں میں جشن کے تمام مناظر کو تفصیل سے پیش کیا گیا ہے۔ ان کے علاوہ داستان امیر حمزہ اور بوستان خیال ان مناظر کو اور بھی زیادہ مفصل بیان کرتی ہے۔ ''سب رس'' میں ایک شادی کا منظر اس طرح بیان کیا گیا ہے:

''بیاہ کا کاج، مانڈے ڈیرے ٹھائیں ٹھار دیئے، گھر سنوارے، جاگا جاگا نقش نگارے، صدر بچھائے، پاچے رنبھا اُربسی میکا پاتر اس آکرناچے۔ ٹھاریں ٹھار آرائش کیے۔''

(سب رس ص: 277)

''قصہ مہرافروز ودلبر'' میں اس جشن کا بیان اس طرح ہے:

''سوکہیں ہرکنیاں ناچتیں ہیں، کہیں رامجنیاں ناچتیں ہیں، کہیں لولیاں، کہیں کنچنیاں، کہیں چونے والای ہیں، کہیں بھانڈ ہیں، کہیں بھگتیئے ہیں، کہیں نٹوے ہیں، کہیں ہیجڑے ہیں ...... کوئی ڈھولک بجاوتی ہیں، کوئی دائرہ...... کوئی عود کوئی بربط اور طرح طرح کے باجے بجاویں ہیں۔''

(قصہ مہر افروز ودلبر ص:184)

اسی طرح ''باغ بہار''، ''فسانۂ عجائب''اور دوسری داستانوں میں مکمل جزئیات کے ساتھ منظر پیش کیے گئے ہیں۔

ہندوستان کی آب وہوا باغ وبہار ہے یہاں نہ زیادہ گرمی پڑتی ہےاور نہ موسم سرما کی شدت ہوتی ہے، یہاں چہار طرف دریاؤں کا جال بچھا ہوا ہے۔اس لیے ہر خطہ سرسبز وشاداب نظر آتا ہے، ہرسمت پھولوں اور پھلوں سے بارآور درخت پھیلے ہوئے ہیں، یہاں کے صحراؤں میں بہار رنگ بھرتی ہے، پہاڑوں پرآب شیریں کے چشمے جاری ہیں داستانوں میں ان قدرتی مناظر کی نمایاں منظر کشی کی گئی ہے:

''اور دامنہ کوہ میں ایک صحرائے پر بہار اور جا بجا چشمہائے شیریں جاری تھے،غرض کہ جس طرف نظر جاتی تھی بجز گلہائے رنگا رنگ اورآب کے کچھ نظر نہ آتا تھا۔'' (بوستان خیال جلد۲ص ۱۵۶)

''گلہائے رنگا رنگ بوقلمون کھلے ہوئے، حوض گلاب اور عرق کیوڑہ سے لبریز ہیں، ہزار ہا درخت کثرت بار اثمار سے مثل مردمانِ منکسر کے جھکے ہوئے ہیں، بلبلانِ خوش تقریر نغمہ سرائی کر رہے ہیں، غنچے شگفتہ ہو رہے ہیں نسیم عنبر شمیم چل رہی ہے، سرولب جو بسبب تازگی اور خوشی کے اکڑ رہے ہیں، مرغان خوشنوا چہچہار ہے ہیں،قمریوں کا شور ہے۔طاؤس ہر جانب مانند معشوقانِ خوش خرام ٹہل رہے ہیں،فوّارے چھوٹ رہے ہیں۔'' (بوستان خیال جلد9،ص403)

غرض کہ مناظر کی تفصیلی پیش کش نہ صرف داستانوں کی فضا کوخوشگوار بناتی ہے بلکہ داستان کوطول بھی دیتی ہے۔

17.2.7 اسلوب؛

یوں تو داستان سننے سنانے کا فن ہےاور صدیوں سے سینہ بہ سینہ چلا آرہا ہے،لیکن اس زبانی بیان کا انداز بھی عام گفتگو سے مختلف ہوتا تھا اسی لیے جب تحریر کا فن آیا اور داستانیں لکھی جانے لگیں تو ان کا انداز بھی عام تحریر سے مختلف رہا۔بعض داستانیں ایسی ہیں جنہیں داستان گو سناتے رہے اور زود نویس کا تب لکھتے رہے ایسی داستانوں میں زبانی بیانیہ انداز نظر آتا ہے،لیکن جو داستانیں باقاعدہ لکھی گئیں ان میں زبان کا پرتکلف، پرشکوہ لہجہ اختیار کیا گیا ہے۔دراصل داستانوں میں ایک ہی سے واقعات ہونے کے سبب اسے اس قدر دلچسپ اور پراثر بنانا ضروری ہے کہ سامعین یا قارئین کی طبیعت تکرار کی وجہ سے مکدر نہ ہو، ہر داستان گو کو زبان و بیان پر قدرت اور لفظوں کی نشست و برخاست کا سلیقہ آنا ضروری تھا۔ پروفیسر کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

''سچ تو یہ ہے کہ ایک لمبی داستان میں اس قسم کی تکرار سے بچنا مشکل ہے اور داستان گو اس کی کوشش ضرور کرتے تھے کہ الفاظ کے ردّوبدل سے تکرار کی پردہ پوشی کی جائے ،الفاظ سے داستان گو خاص دلچسپی رکھتے تھے۔ جہاں تک ان سے ممکن ہوتا وہ لطافتِ زبان،فصاحت بیان اور اسی قسم کے محاسن کو اپنی انشا میں شامل کرنا چاہتے تھے وہ جانتے تھے کہ الفاظ ذریعۂ اظہار ہیں اور دلچسپ سے دلچسپ واقعہ بھی بے لطف معلوم ہوسکتا ہے اگر اسے اچھے خوبصورت لفظوں میں نہ بیان کیا جائے۔'' (فن داستان گوئی ص:31)

عموماً داستانوں میں دو اسلوب اختیار کیے گئے ہیں، ایک پر تکلف اور پر شکوہ انداز بیان اور دوسرا سلیس اور سادہ۔ اوّل الذکر کی مثال کے لیے ''نوطرز مرصع'' اور ''فسانۂ عجائب'' کو پیش کیا جا سکتا ہے اور دوسرے کے لیے ''قصہ مہر افروز و دلبر'' اور ''باغ و بہار'' کو سامنے رکھ سکتے ہیں۔

کوئی بھی داستان عام طور پر اپنے موضوع کے اعتبار سے اہم نہیں ہوتی بلکہ اسے اہم بناتا ہے اس کو اسلوب، واقعات کی ترتیب اور جزئیات کا بیان۔ ''سب رس'' سے لے کر ''بوستان خیال'' تک سبھی داستانیں اپنے اسلوب کی وجہ سے علاحدہ شناخت رکھتی ہیں۔ ''سب رس'' کا زمانۂ تصنیف اگرچہ اردو کا ابتدائی زمانہ ہے اور یہ فارسی کی کتاب کا چربہ ہے اس کے باوجود فارسی الفاظ وتراکیب سے بوجھل نہیں ہے، جس طرح ''نوطرز مرصع'' اور ''فسانۂ عجائب'' ہیں۔ وجہی نے فارسی اسلوب کو ہندوستانی زبان کا رنگ دے دیا ہے۔ وجہی کو زبان و بیان پر قدرت حاصل تھی ان کے پاس الفاظ کا خزانہ تھا۔ باوجود مقفّیٰ اور مرصّع انداز ہونے کے ''سب رس'' میں سلاست اور سادگی نظر آتی ہے، اسلوب کی سادگی اور روانی کو دیکھ کر کہا جا سکتا ہے کہ ''سب رس'' دکن کی ''باغ و بہار'' ہے، دکن کا لازوال سرمایہ ہے۔ ''نوطرز مرصع'' کا اسلوب اگرچہ مصنوعی معلوم ہوتا ہے لیکن اس کا بیان تحسینؔ کی مجبوری تھی، وہ اردو والوں کے روبرو ایک ایسا نثری اسلوب رکھنا چاہتے تھے جو بے مثال ہو اور آئندہ نثر نگاروں کے لیے مشعلِ راہ ثابت ہو جب کہ سوائے رجب علی بیگ سرورؔ کے کسی اور نے اس اسلوب کو اختیار نہیں کیا۔ ''نوطرز مرصع'' میں بھی ابتدا تا آخر یکسانیت نظر نہیں آتی۔ ابتدا میں جو پر شکوہ اور درباری مرصّع اور مسجّع انداز نظر آتا ہے، اختتام تک وہ قائم نہیں رہ پاتا۔ ''نوطرز مرصع'' کا ابتدائی قصہ فارسی اور عربی تراکیب، استعارات وتشبیہات اور الفاظ سے بوجھل دکھائی دیتا ہے، لیکن منفرد استعارات اور تشبیہات کی وجہ سے ان کا اسلوب منفرد نظر آتا ہے۔ ''فسانۂ عجائب'' کی انفرادیت بھی اس کے اسلوب کی وجہ سے ہے۔ یہ داستان اپنے عہد میں اپنے مقفّیٰ، مسجّع اور مرصّع اسلوب کی وجہ سے پسندیدگی کی نظر سے دیکھی گئی اس لیے کہ اس کی تخلیق کے وقت تک لکھنؤ کے دربار کی آرائش وزیبائش اور پر تکلّفانہ ماحول ختم نہیں ہوا تھا۔ اس پر تکلفی کے اثرات براہ راست شعر و ادب پر بھی پڑ رہے تھے۔ ''فسانۂ عجائب'' کے بارے میں عام رائے بنی ہوئی ہے کہ اس کا اسلوب مصنوعی ہے اور اس پر فارسیت کا غلبہ ہے لیکن ایسا نہیں ہے۔ بعض مقامات پر تو ضرور ''فسانۂ عجائب'' میں ''نوطرز مرصع'' کے اثرات دکھائی دیتے ہیں لیکن اکثر جگھوں پر ''باغ و بہار'' کا رنگ بھی نظر آتا ہے۔ اس کے اسلوب پر جو اثر ہے وہ ماحول کے تکلّفات ہیں جس کے لیے لکھنؤ آج بھی مشہور ہے۔ ''فسانۂ عجائب'' کی زبان تحریری زبان ہے، جس کی نوک پلک بار بار درست کی جاتی ہے۔ اس لیے اس کے لہجہ میں ایک خاص رکھ رکھاؤ، نفاست اور شائستگی دکھائی دیتی ہے۔

میر امن نے ''باغ و بہار'' کی شکل میں اردو نثر کو ایک نیا اسلوب دیا ہے۔ انہوں نے تقریری زبان کو تحریری زبان کی شکل عطا کی ہے۔ ان کے پاس عوام وخواص میں بولی جانے والی زبان کے الفاظ کا بہت بڑا ذخیرہ تھا۔ بول چال اور تحریری زبان الگ الگ ہوتی ہے۔ بول چال میں عام فہم اور چھوٹے چھوٹے فی البدیہہ جملے استعمال کیے جاتے ہیں اور تحریر میں الفاظ کی نشست و برخاست کو ذہن میں ترتیب دے کر قلم بند کیا جاتا ہے۔ ''باغ و بہار'' کی زبان تحریری معلوم ہی نہیں ہوتی۔ اس میں منہ سے نکلے ہوئے بے ترتیب الفاظ اور چھوٹے چھوٹے جملوں میں قصہ بیان کیا گیا ہے۔ میر امن نے سادگی، سلاست اور روزمرہ کے استعمال کے ساتھ ساتھ ''باغ و بہار'' کی ادبیت کو بھی قائم رکھا ہے۔ وہ فارسی الفاظ، تراکیب، تشبیہات اور استعارات کا بھی استعمال کرتے ہیں لیکن اس انداز سے کہ وہ ان کے مخصوص اسلوب کو زیر بار نہ کرے۔ ان کا اسلوب کہیں بھی ''نوطرز مرصع'' یا ''فسانۂ عجائب'' کے اسلوب سے میل کھاتا ہوا دکھائی نہیں دیتا، یہی میر امن کی انفرادیت ہے۔ میر امن کا قصہ کہیں سے پڑھ لیجیے ان کے اسلوب کی سادگی اور سلاست ہر جگہ یکساں نظر آتی ہے۔ مذکورہ داستانوں کے علاوہ سبھی داستانیں اپنے مخصوص اسلوب کے سبب پہچانی جاتی ہیں اس لیے کہ موضوع تو تقریباً سبھی داستانوں کا یکساں ہوتا ہے اس کا اسلوب ہی اس کی شناخت بنتا ہے۔

17.2.8 داستان کے موضوعات؛

داستان کے موضوعات محدود ہوتے ہیں، پوری داستان کا انحصار ایک شاہزادے اور ایک شاہزادی کے معاشقے پر ہوتا ہے، لیکن انہی دو کرداروں کے سہارے داستان گو بے شمار مضامین پیدا کر لیتا ہے داستان گو اپنی پیش کردہ داستان کو حقیقی یا تاریخی ظاہر کرنے کے لیے کبھی کبھی ماضی کے کسی کردار کو داستان میں شامل کر کے حقیقت یا تاریخ ماضیہ کا رنگ دینے کی بھی کوشش کرتا تھا۔ مثلاً امیر حمزہ میں امیر حمزہ کا کردار، بوستان خیال میں شاہزادہ معزالدین کا کردار۔ دونوں تاریخ کا حصہ ہیں۔ داستانوں کے کردار چاہے تاریخ کا حصہ ہوں لیکن داستان میں شامل ہونے کے بعد وہ داستانوں کے مثالی کردار بن جاتے ہیں۔ ان میں انسانی نہیں بلکہ مافوق الفطرت صلاحیتیں آ جاتی ہیں۔ وہ عام انسان سے مختلف ہو جاتے ہیں۔ سبھی داستانوں میں اگرچہ عشقیہ قصوں کا بیان ہوتا ہے، لیکن دراصل عشقیہ قصہ کے پس منظر میں خیر وشر کی لڑائی ہوتی ہے، برائی پر اچھائی کی فتح دکھائی جاتی ہے، اس لیے پوری داستان میں اچھے اور برے دو طرح کے کردار قصہ کو آگے بڑھاتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ سبھی داستانوں کے کرداروں میں یکسانیت نظر آئے گی، یعنی بادشاہ کا عدل وانصاف میں کوئی ثانی نہیں ہوگا، شاہزادے یا شاہزادیوں کے حسن سے آفتاب و ماہتاب بھی شرمندہ ہوں گے۔ برے کردار شیطان سے بھی زیادہ ذلیل صفات اپنے اندر رکھتے ہوں گے۔

طویل داستانوں میں کرداروں کی تعداد بہت زیادہ ہوتی ہے۔ مختلف طبقات سے تعلق رکھنے والے کردار ہوتے ہیں۔ ضمنی قصوں کی وجہ سے ان داستانوں میں ایک سے زیادہ بادشاہ، شاہزادے اور شاہزادیاں ہوتی ہیں۔ داستان امیر حمزہ، بوستان خیال یا الف لیلہ میں اس کی مثالیں دیکھی جاسکتی ہیں۔ مختصر داستانیں ایک شاہزادے یا شاہزادی کا قصہ بیان کرتی ہیں، لیکن ان سے متعلق دوسرے بادشاہ یا شاہزادیاں بھی کہانی کا حصہ بن جاتے ہیں۔ سبھی داستانوں میں عموماً قصہ کسی بادشاہ سے شروع ہوتا ہے، یہاں تک کہ ہر سننے والے کے مذاق ودلچسپی کا سامان ایک ہی داستان میں فراہم ہو جاتا ہے۔ دراصل داستان جاگیردارانہ نظام کی پیداوار ہے، اسی معاشرے میں اس صنف کو فروغ حاصل ہوا۔ یہی سبب ہے کہ داستانوں کی معاشرت جاگیردارانہ معاشرت اور نظام کی عکاسی کرتی ہے۔ داستانوں کے مرکزی کردار شاہی نظام کے افراد کی نمائندگی کرتے ہیں۔ داستانوں کو ہیرو ہمیشہ کوئی شاہزادہ ہوتا ہے، جس سے وابستہ ایک بڑی سلطنت اور ایک بڑی فوج ہوتی ہے۔ پوری کہانی اسی کے گرد طواف کرتی ہے۔ دراصل یہ ہیرو وہ بادشاہ ہے جس نے داستان گو کی سرپرستی اپنے ذمہ لی اور اپنے لیے تفریح وتسکین کا سامان فراہم کیا۔ کیونکہ وہ خود داستان کا ہیرو ہے اس لیے ہیرو کی فتح پر اسے اپنی فتح وکامرانی کا احساس ہوتا ہے، سننے والا ہیرو کی شکست برداشت نہیں کر سکتا۔ شکست داستان سے حاصل ہونے والے احساس برتری کو مجروح کرتی ہے۔ جیسا کہ کہا گیا ہے کہ داستان بیان کا فن ہے، اس کی کامیابی کا انحصار داستان گو کی قوت بیان پر ہے کیونکہ تمام داستانوں میں ہی کہانی ہوتی ہے جسے بار بار ہر داستان گو دہراتا ہے لیکن یہ داستان گو کی قوت متخیلہ پر منحصر ہے کہ وہ داستان میں کس قدر جدت وتنوع پیدا کر سکے۔ قوت متخیلہ اور زور بیان ہی سے داستان کی چھوٹی سی کہانی وسعت پاتی ہے۔ داستان کے فن کی مثال ایک پرانے برتن پر قلعی چڑھانے کے فن کی سی ہے۔ برتن پرانا ہوتا ہے لیکن یہ قلعی گر کا کمال ہے کہ وہ اسے کتنا چمکاتا ہے کتنا اس میں نیا پن پیدا کرتا ہے، داستان کا موضوع بھی روایتی اور پرانا ہوتا ہے، اس کو تازگی بخشنا اور نئے حسن سے آراستہ کرنا داستان گو کے ہاتھ میں ہے، یہ فنکار کی فنی پرکھ ہوتی ہے کہ وہ اس موضوع کو نئے سانچے میں ڈھال کر اس طرح پیش کرے کہ اس کے پرانے ہونے کا احساس ختم ہو جائے اور سننے والا بالکل نیا سمجھ کر سنے۔ داستانوں میں خیر شر کی جنگ کے پس منظر میں اخلاقیات کا درس دیا جاتا ہے، وہ مذہبی تعلیمات کی بھی بیچ بیچ میں تبلیغ کرتا ہے۔ باوجود اس کے کہ داستانوں کے شاہزادے عشق میں

مبتلا ہوتے ہیں، رقص وسرور کی محفلوں میں بدمست وسرشار رہتے ہیں لیکن داستان گو اچھائی کو برائی پر غالب کرنے کے لیے اپنے ہیرو کو اعلیٰ ترین اخلاقی اقدار کا نمونہ دکھاتا ہے۔

داستانوں میں جس طرح کی فضا تیار کی جاتی ہے اس میں عوامی زندگی کی جھلک کم ہی دکھائی دیتی ہے۔ ناول، افسانہ اور داستان میں یہی فرق ہے۔ ناول اور افسانہ زندگی کی حقیقتوں کو پیش کرتے ہیں اور داستان میں حقیقتوں سے پرے کی باتیں ہوتی ہیں لیکن حقیقتوں سے پرے کی ان باتوں میں اس کے عہد کی جھلکیاں بھی لاشعوری طور پر شامل ہوجاتی ہیں۔ یعنی داستانوں میں اس کے عہد کی تہذیب کو بھی تلاش کیا جاسکتا ہے۔ اس میں اپنے زمانے کی معاشرت کی عکاسی ہوتی ہے۔ حسن وعشق کی اس داستان کو بلاشبہ گزشتہ صدیوں کی تہذیبی تاریخ بھی کہا جاسکتا ہے۔

17.3 اکتسابی نتائج

☆ اس اکائی میں بیان کیا گیا ہے کہ داستان کیا ہوتی ہے، یہ کب اور کیوں کر وجود میں آئی اور اس قدیم افسانوی صنف کے موضوعات کیا ہیں۔

☆ داستان کے عناصر ترکیبی کا ذکر کرتے ہوئے بتایا گیا ہے کہ طوالت، پلاٹ، کردار نگاری، مافوق الفطرت عناصر، منظر نگاری اور اسلوب کی داستان کے فن میں کیا اہمیت ہے۔ اردو کی مشہور داستانوں سے مثالیں بھی پیش کی گئی ہیں۔

☆ طالب علم کی لیاقت کو پرکھنے کے لیے کچھ سوالات بھی دیے گئے ہیں اور امتحان کے نقطۂ نظر سے چند سوالات بھی لکھے جا رہے ہیں۔

☆ مشکل الفاظ کے معنی فرہنگ میں لکھ دیے گئے ہیں۔

☆ داستانوی ادب سے متعلق تفصیلی مطالعے کے لیے تنقیدی کتابوں کی فہرست بھی شامل کی گئی ہے۔

17.4 کلیدی الفاظ

الفاظ	معنی
مسجّع	خوبصورت
بزم	محفل
اسلوب	طرز بیان
مضمر	پوشیدہ/چھپا ہوا
طوالت	لمبائی
دقیق	مشکل
مربوط	باقاعدہ/بندھا ہوا
ابہام	پیچیدہ
مافوق الفطرت	غیر فطری
سہل ممتنع	آسان/ایک صنعت

جدّت	نیاپن
تنوع	کئی قسم کا
جز ئیات	تفصیل
مشترکہ	ملی جلی
صدائے بازگشت	لوٹنے والی آواز
مضحکہ خیز	مذاق
قوتِ متخیلہ	سوچنے کی طاقت
مرقع کشی	تصویر کھینچنا
آلام	مصیبت
اشتیاق	شوق
بارآور	لدے ہوئے
مصائب	مشکلیں
مطوّل	لمبا
زودنویس	تیز لکھنے والا
فردوس	جنت کا سب سے اونچا درجہ
توارد	ذہن میں ایک ساتھ پیدا ہونا
افراط	زیادتی
مشتاق	خواہش مند
استعجاب	حیرت
مربوط	بندھا ہوا
مرصّع	خوش بیانی سے بھرا ہوا
انحصار	منحصر ہونا
نشیب وفراز	اتار چڑھاؤ
مسجّع	قافیہ والی عبارت

17.5 نمونہ امتحانی سوالات

17.5.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ ''سب رس'' کا مصنف کون ہے؟

2۔ اردو کی پہلی داستان کون سی ہے؟

3۔ ''داستان سے افسانے تک'' کا مصنف کون ہے؟

4۔ ''مافوق الفطرت'' کے معنی کیا ہے؟

5۔ ''باغ و بہار'' کا تعلق کس صف سے ہے؟

6۔ داستان ''فسانۂ عجائب'' کا مصنف کون ہے؟

7۔ ''قصہ مہر افروز و دلبر'' میں کتنی ضمنی کہانیاں شامل ہیں؟

8۔ ''باغ و بہار'' میں کتنے درویشوں کی کہانی بیان کی گئی ہے؟

9۔ داستان ''سب رس'' کب شائع ہوئی؟

10۔ ''اردو کی نثری داستانیں'' کس کی تصنیف ہے؟

17.5.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ داستان کے موضوعات پر ایک مختصر مضمون لکھیے۔

2۔ داستان کے فن پر مختصر نوٹ لکھیے۔

3۔ داستان کی تعریف بیان کیجیے۔

17.5.3 طویل جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ داستان کسے کہتے ہیں؟ تفصیل سے لکھیے۔

2۔ داستان کی فنی خوبیوں سے واقف کرائیے۔

17.6 مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ کتابیں

1۔	گیان چند	اردو کی نثری داستانیں
2۔	کلیم الدین احمد	اردو زبان اور فن داستان گوئی
3۔	وقار عظیم	داستان سے افسانے تک
4۔	وقار عظیم	ہماری داستانیں
5۔	ابن کنول	داستان سے ناول تک

اکائی 18: باغ و بہار: میرامن

اکائی کے اجزا

18.0 تمہید

اردو میں افسانوی نثر کی ابتدا داستانوں سے ہوتی ہے۔ ''سب رس'' اردو کی قدیم ترین داستان تسلیم کی جاتی ہے۔ اٹھارہویں صدی عیسوی میں شمالی ہند کی نمائندہ داستانوں میں ''قصہ مہر افروز و دلبر''، ''نوطرز مرصع'' اور ''عجائب القصص'' کا شمار ہوتا ہے۔ ''باغ و بہار'' فورٹ ولیم کالج میں لکھی

جانے والی ایک اہم داستان ہے، جس کے مؤلف میرامن دہلوی ہیں۔ ''باغ و بہار'' اپنے سلیس اور سادہ اسلوب اور دہلوی تہذیب کے مرقعوں کے لیے مشہور ہے، اس کے برعکس ''فسانۂ عجائب'' کی شناخت اس کے مقفّیٰ، مرصّع اور مسجّع اسلوب کے سبب ہوتی ہے۔ اس داستان میں لکھنوی معاشرت کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ دونوں داستانوں کے اسلوب ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ ''باغ و بہار'' کو اپنی سادگی اور سلاست کی وجہ سے قبول عام نصیب ہوئی تھی اور ''فسانۂ عجائب'' اپنے پرتکلف، پرشکوہ اور رنگین اسلوب کے سبب پسندیدگی کی نظر سے دیکھی جاتی تھی۔

18.1 مقاصد

اس اکائی کا مقصد طالب علموں کو افسانوی ادب کی قدیم صنف داستان سے واقف کرانا ہے۔ ساتھ ہی اردو کی اہم داستان ''باغ و بہار'' پر روشنی ڈالنی ہے۔ افسانوی ادب کے مطالعہ کے لیے ناول اور افسانہ کے داستان کا مطالعہ بھی ضروری ہے، اگر چہ داستان کا مطالعہ آج غیر ضروری معلوم ہوتا ہے، اس لیے کہ بظاہر اس کا حقیقی زندگی سے کوئی تعلق دکھائی نہیں دیتا لیکن یہ بھی سچ ہے کہ داستانیں اردو نثر کے ابتدائی نمونوں کا اہم حصہ ہیں اور ان میں اپنے عہد کی معاشرت کا عکس نظر آتا ہے۔ اس اکائی کے مطالعہ سے نہ صرف داستان کے فن سے واقفیت ہو جائے گی بلکہ ''باغ و بہار'' کی اہمیت کا بھی اندازہ ہوگا۔

18.2 داستان

18.2.1 داستان کا فن:

داستان اردو کی قدیم افسانوی ادب کی ایک صنف ہے۔ داستان کو کہانی کی طویل اور پیچیدہ صنف کہا جاتا ہے، کہانی قصہ در قصہ ہو کر داستان بنتی ہے۔ داستان کے فن کا بنیادی عنصر اس کی طوالت ہے۔ داستان گو ایک کہانی میں بہت سی کہانیاں شامل کر کے داستان کو طول دینے کی کوشش کرتا ہے، لیکن اس کی خوبصورتی یہ ہے کہ سب کہانیاں ایک ہی کہانی کا قصہ معلوم ہوتی ہیں۔ طوالت کے سبب داستان میں کوئی مربوط پلاٹ نہیں ہوتا۔ اس کے پلاٹ کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے، ایک سادہ اور دوسرا پیچیدہ۔ سادہ پلاٹ کا مطلب ہے کہانی سیدھے سادے انداز میں بیان کر دی جائے۔ اس کے برعکس پیچیدہ پلاٹ میں قصہ ایک وسیع دائرے میں پھیل کر کہانی کو پیچیدہ بنا دیتا ہے۔ اس پلاٹ میں بہت سی ضمنی کہانیاں شامل ہوتی ہیں۔ بیشتر داستانوں کے پلاٹ پیچیدہ ہوتے ہیں۔

داستانوں میں دلچسپی پیدا کرنے کے لیے مافوق الفطرت عناصر کو اس میں شامل کیا جاتا ہے۔ مافوق الفطرت کی داستان میں شمولیت سے داستان نہ صرف دلچسپ ہوتی ہے بلکہ حیرت و استعجاب کی فضا بھی بناتی ہے۔ جن، پری، دیو، بھوت پریت اور طلسمات کی وجہ سے سننے یا پڑھنے والوں میں ایک خاص دلچسپی پیدا ہوتی ہے۔ یوں بھی داستانیں جس زمانے میں لکھی گئیں لوگ زیادہ تو ہم پرست تھے، انھیں غیر حقیقی واقعات بھی حقیقی لگتے تھے، داستانوں میں کردار نگاری بھی مثالی ہوتی تھی پوری داستان کا انحصار ایک شاہزادے اور ایک شاہزادی کے معاشقے پر ہوتا تھا لیکن انھیں کرداروں کے قصے کو آگے بڑھانے کے لیے داستان گو داستان میں سیکڑوں کردار جمع کر لیتا تھا۔ داستان میں عموماً دو طرح کے کردار ہوتے ہیں۔ ایک خیر یعنی بھلائی اور اچھائی کی نمائندگی کرنے والے اور دوسرے شر پسند یعنی برائی کو پیش کرنے والے۔ ان کرداروں میں عام طور پر کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ ابتدا سے آخر تک ایک جیسے رہتے ہیں ان کے علاوہ داستان میں جن، پریاں، دیو وغیرہ بھی شامل ہوتے ہیں۔ داستانوں کے موضوعات محدود ہونے کے سبب بیشتر داستانوں کے قصوں میں یکسانیت پائی جاتی ہے۔ ہر داستان گو کا انداز بیان اسے دوسرے سے مختلف کرتا ہے۔ داستانوں کے

فن کی تکنیک میں بنیادی عنصر قوت بیان ہے کیونکہ داستان گو کی قوت بیان پر ہی منحصر ہے کہ وہ داستان میں کس قدر جدّت اور تنوع پیدا کرتا ہے، زور بیان ہی سے داستان کی چھوٹی سی کہانی طویل ہو جاتی ہے۔

18.2.2 میر امن: حیات؛

میر امن دہلی کے رہنے والے تھے، بعض تذکرہ نگاروں نے ان کا نام میر امان بھی لکھا ہے۔ ان کی ولادت اٹھارہویں صدی میں ۱۷۵۰ء کے آس پاس ہوئی۔ ان کا خاندان کئی پشتوں سے دلّی میں آباد تھا۔ ان کے بزرگوں کو جاگیریں اور منصب ملے ہوئے تھے۔ دلّی کی مغل سلطنت کی کمزوری اور بدحالی سے ان کا خاندان بھی متاثر ہوا۔ اس پریشانی میں میر امن دلّی کو چھوڑ کر عظیم آباد یعنی پٹنہ کے لیے روانہ ہو گئے۔ ان کے ساتھ ان کے گھر کے دس افراد موجود تھے، کافی عرصہ تک میر امن عظیم آباد میں رہے۔ ۹۹-۱۷۹۸ء میں میر امن روزگار کی تلاش میں تنہا کلکتہ پہنچے اور نواب دلاور جنگ کے چھوٹے بھائی میر محمد کاظم خاں کے اتالیق مقرر ہوئے، دو سال تک وہاں ملازمت کی۔ پھر میر بہادر علی کے ذریعہ ڈاکٹر جان گل کرسٹ تک پہنچے اور فورٹ ولیم کالج کی ملازمت کی۔ جان گل کرسٹ کا تعلق فورٹ ولیم کالج سے تھا اور فورٹ ولیم کالج کلکتہ میں انگریزوں کو ہندوستانی زبانیں سکھانے کے لیے قائم کیا گیا تھا۔ اس کالج میں اہل زبان کو محض اس لیے ملازم رکھا گیا کہ وہ انگریزوں کے لیے ہندوستان کی مقبول کتابوں کو آسان ہندوستانی زبان میں اس انداز سے لکھیں کہ وہ انگریزوں کے لیے نہ صرف زبان سیکھنے کا ذریعہ بنیں بلکہ یہاں کی تہذیب و معاشرت سے بھی واقفیت حاصل ہو۔

میر امن کا تقرر 4/مئی 1801ء کو فورٹ ولیم کالج میں چالیس روپے ماہوار تنخواہ پر ہوا، میر امن کی حیثیت ماتحت منشی کی تھی۔ فورٹ ولیم کالج سے میر امن پانچ برس وابستہ رہے، 4/جون 1806ء کو چار مہینے کی پیشگی تنخواہ دے کر میر امن کو ملازمت سے سبکدوش کر دیا گیا۔ ملازمت سے سبکدوشی کی وجہ ان کی ضعیفی اور کمزوری بتایا گیا ہے، اس کے بعد میر امن کتنے عرصہ زندہ رہے، کچھ معلوم نہیں ہوتا، ایک اندازے کے مطابق ان کی عمر ستر سال کے آس پاس رہی ہوگی۔ میر امن کی وفات کب اور کہاں ہوئی؟ کہاں انھیں دفن کیا گیا؟ کچھ معلوم نہیں ہوتا۔ بعض محققین کا کہنا ہے کہ میر امن 1806ء میں کالج کی ملازمت سے سبکدوش ہونے کے بعد زیادہ عرصہ تک زندہ نہیں رہے کیونکہ انھوں نے کوئی تصنیف و تالیف کا کام نہیں کیا۔ میر امن نے فورٹ ولیم کالج کی ملازمت کے دوران ''باغ و بہار'' اور ''گنج خوبی'' دو کتابیں لکھیں۔ ''باغ و بہار'' قصہ ''چار درویش'' اور ''گنج خوبی'' ''اخلاق محسنی'' کا اردو ترجمہ ہے۔

18.2.3 باغ و بہار (پلاٹ)؛

میر امن نے ''باغ و بہار'' کو 1801ء میں لکھنا شروع کیا اور 1802ء میں اسے مکمل کر لیا۔ ''باغ و بہار'' اس کا تاریخی نام ہے، جس سے ۱۲۱۷ھ نکلتا ہے۔ ''باغ و بہار'' پہلی بار 1803ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی۔ ''باغ و بہار'' کا قصہ محمد شاہ کے زمانے میں فارسی میں لکھا گیا بعد میں فارسی آمیز اردو میں عطا حسین خاں تحسین نے ''نوطرز مرصّع'' کے نام سے اسے قلم بند کیا۔ میر امن نے دونوں کتابوں سے استفادہ کیا۔ ''باغ و بہار'' انیسویں صدی میں بھی بہت مقبول ہوئی اس کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ اس کے اردو میں نہ صرف متعدد ایڈیشن شائع ہوئے بلکہ مختلف زبانوں میں ترجمے بھی ہوئے، ''باغ و بہار'' کا قصہ اگرچہ پرانا تھا لیکن میر امن کے سلیس اور بامحاورہ انداز بیان نے اسے نیا رنگ و روپ دے کر تاریخ ادب اردو

کا ایک اہم قصہ بنادیا۔

''باغ و بہار'' کی کہانی وہی ہے جو ''نوطرز مرصّع'' کی ہے، یعنی ملک روم کا ایک بادشاہ ہے کہ نام جس کا آزاد بخت ہے۔ ''نوشیرواں کی سی عدالت ہے اور حاتم کی سی سخاوت''۔ اس کے وقت میں رعایا خوشحال ہے ''ہر ایک کے گھر میں دن عید اور رات شب رات'' ہے۔ بہت بڑی سلطنت ہے، ہر طرح کا عیش و آرام ہے بادشاہ کی عمر چالیس سال ہے، لیکن اولاد سے محروم ہے جو اس کے نام اور سلطنت کو قائم رکھے۔ مایوسی اور ناامیدی کی حالت میں بادشاہ سب کچھ چھوڑ کر گوشہ نشین ہو جاتا ہے۔ سلطنت میں ابتری پھیل جاتی ہے، بغاوت سر اٹھاتی ہے۔ یہ سب دیکھ کر اس کا عاقل وزیر بادشاہ کے پاس جاتا ہے، روتا پیٹتا ہے کہ سلطنت برباد ہو رہی ہے۔ باغی سر اُٹھا رہے۔ ''بہتر یوں ہے کہ جہاں پناہ ہر دم اور ہر ساعت دھیان اپنا خدا کی طرف لگا کر دعا مانگا کریں۔ اس کی درگاہ سے کوئی محروم نہیں رہا۔'' لیکن سلطنت کے کام کاج پر بھی نظر رکھیں۔ رات عبادت میں گزاریں۔ وزیر کے مشورے پر بادشاہ آزاد بخت عمل کرتا ہے۔ ایک رات کو بھیس بدل کر قبرستان کی طرف سکون کی تلاش میں نکل جاتا ہے۔ اندھیری رات ہے، تیز ہوائیں چل رہی ہیں کہ بادشاہ کو دور سے ایک شعلہ سا نظر آتا ہے۔ سوچتا ہے کہ یہ کیا طلسم ہے جو آندھی میں چراغ جل رہا ہے۔ قریب جا کر دیکھتا ہے کہ چار فقیر کفنیاں پہنے، زانو پر سر دھرے، عالم بے ہوشی میں خاموش بیٹھے ہیں۔ بادشاہ خاموشی سے ایک جانب چھپ کر بیٹھ جاتا ہے تاکہ ان کا احوال جان سکے۔ پھر یہ چار درویش رات گزارنے کے لیے اپنی اپنی سرگزشت شروع کرتے ہیں۔ پہلا درویش یمن کے ملک التجار خواجہ احمد کا بیٹا ہے۔ خواجہ احمد کے انتقال کے بعد باپ کی جمع کی ہوئی دولت سے عیش و عشرت کی زندگی گزارتا ہے۔ دولت کی چاہت میں اُس کے ''غنڈے، پھانکڑے، مفت پر کھانے پینے والے، جھوٹھے، خوشامدی آ کر آشنا ہوئے اور مصاحب بنے، اُن سے آٹھ پہر صحبت رہنے لگی'' جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ''اب دمڑی کی ٹھڈیاں میسر نہیں، جو چبا کر پانی پیوں۔ دو تین فاقے کڑاکے کے کھینچے، تاب بھوک کی نہ لا سکا''۔ بالآخر یہ درویش اپنی بہن کے گھر جاتا ہے۔ بہن سماج میں بدنامی کے ڈر سے اُسے کچھ روپے دے کر ایک قافلہ کے ساتھ تجارت کے لیے بھیجتی ہے، لیکن یہ پھر عجیب حالات میں عشق میں پھنس جاتا ہے۔ وہاں بھی ناکامی ہوتی ہے، خودکشی کا ارادہ کرتا ہے کہ ایک نقاب پوش آ کر اُسے روک لیتا ہے اور ملک روم جانے کے لیے کہتا ہے۔ اسی طرح دوسرا درویش اپنا احوال بیان کرتا ہے۔ دوسرا درویش فارس کا شاہزادہ ہے، وہ دربدر بھٹکتا ہے، آخر میں خودکشی کرنا چاہتا ہے کہ اُسے بھی نقاب پوش روک کر روم جانے کے لیے کہتا ہے۔

دوسرے درویش کا قصہ تمام ہونے تک رات گزر جاتی ہے، صبح ہوتی ہے۔ بادشاہ آزاد بخت اپنے محل میں واپس چلا جاتا ہے اور ان چاروں درویشوں کو اپنے دربار میں بلاتا ہے، ان کی خاطر تواضع کرتا ہے، وہ خوف زدہ ہوتے ہیں۔ بادشاہ پہلے اپنا حال بیان کرتا ہے۔ آزاد بخت کے بیان میں خواجہ سگ پرست کی کہانی شامل ہے۔ آزاد بخت کے قصہ کے بعد بادشاہ کی فرمائش پر تیسرا درویش اپنا قصّہ سناتا ہے۔ تیسرا درویش عجم کا بادشاہ زادہ ہے۔ ایک دن شکار کے لیے جنگل میں جاتا ہے۔ ایک ہرن دیکھتا ہے جو زربفت کی جھول اور سونے کے گھونگھروؤں کا پٹّا گلے میں باندھے ہوئے ہے۔ شاہزادہ تنہا اُس کا پیچھا کرتا ہوا دور نکل جاتا ہے اور خود مصائب کا شکار ہو جاتا ہے۔ آخر میں تنگ آ کر خودکشی کا ارادہ کرتا ہے، پھر وہی نقاب پوش آ کر روکتا ہے اور اس کی ہدایت پر روم آتا ہے۔

چوتھا درویش چین کا بادشاہ زادہ ہے۔ بادشاہ کا انتقال ہو جاتا ہے، بھتیجے کو بے دخل کر کے چچا سلطنت پر قابض ہو جاتا ہے۔ چچا شاہزادے کو قتل کرانے کا ارادہ کرتا ہے۔ شاہزادے کے والد کا ایک وفادار حبشی مبارک اُسے وہاں سے جنوں کے بادشاہ ملک صادق کے پاس لے جاتا ہے۔

شاہزادہ کا قصّہ پھر اتنا پیچیدہ ہو جاتا ہے کہ نوبت خودکشی کی پہنچتی ہے۔ نقاب پوش پھر آتا ہے اور روک کر روم جانے کے لیے کہتا ہے۔ اِدھر چوتھے درویش کا قصّہ ختم ہوتا ہے اُدھر محل سے خبر آتی ہے کہ ''اس وقت شاہ زادہ پیدا ہوا کہ آفتاب و ماہتاب اس کے حسن کے روبرو شرمندہ ہیں۔'' آزاد بخت بہت خوش ہوتا ہے، لیکن نومولود شاہزادہ کے ساتھ بھی ایک قصّہ جڑا ہوا ہے، یعنی جب اُسے نہلا دُھلا کر لاتے ہیں تو اُسے کوئی اٹھا کر لے جاتا ہے اور پھر دے جاتا ہے۔ یہ سلسلہ چلتا رہتا ہے۔ بادشاہ بڑا پریشان ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شاہزادہ جنوں کے بادشاہ ملک شہبال کے یہاں جاتا ہے۔ آزاد بخت چاروں درویشوں کے ساتھ شہبال سے ملاقات کرتا ہے، پھر شہبال کی مدد سے ان چاروں درویشوں کی مرادیں پوری ہوتی ہیں۔ قصّہ یہاں تمام ہوتا ہے اور داستان گو حسب روایت کہتا ہے: ''جس طرح یہ چاروں درویش اور پانچواں بادشاہ آزاد بخت اپنی مراد کو پہنچے، اسی طرح ہر ایک نامراد کا مقصد دلی اپنے کرم و فضل سے بَر لا، بہ طفیل پنجتن پاک، دوازدہ امام، چہاردہ معصوم علیہم الصلوٰۃ والسلام کے آمین یا الٰہ العالمین۔

18.2.4 کردار نگاری؛

ہر داستان ایک ہی انداز سے شروع ہوتی ہے۔ ہر داستان کا پہلا کردار کسی ملک یا شہر کا بادشاہ ہوتا ہے جو عام طور پر داستان کی ابتدا اور اختتام پر ہی نظر آتا ہے، اس لیے کہ وہ مرکزی کردار یا داستان کا ہیرو نہیں ہوتا۔ داستانوں میں اس کی اولاد یعنی شاہزادے مرکزی کردار ہوتے ہیں۔ جن بادشاہوں سے داستانوں کا آغاز ہوتا ہے وہ سبھی عدل و انصاف میں نوشیرواں اور سخاوت میں حاتم بتائے جاتے ہیں۔ رعایا ان کے عہد میں انتہائی خوشگوار زندگی بسر کرتی ہے۔ سبھی داستان کے آغاز اور ان کے کرداروں میں یکسانیت نظر آتی ہے۔ داستان گو اپنی داستان میں قصائد میں کی گئی تعریف کی طرح داستان کے بادشاہ کی تعریف کرتا ہے۔ اردو کی بیشتر داستانیں اس وقت لکھی گئیں جب بادشاہت یا نوابین یا راجاؤں کا دور تھا۔ داستانوں کے سامعین بھی رؤسا، امرا اور راجا ہوا کرتے تھے، اس لیے بھی داستان گو اسی ماحول کو پیش کرنے کی کوشش کرتا تھا۔

''باغ و بہار'' میں چار درویشوں کے علاحدہ قصے بیان ہونے کے سبب دیگر مختصر داستانوں کے مقابلہ میں کردار کچھ زیادہ ہیں، لیکن سب اپنی جگہ مناسب اور موزوں نظر آتے ہیں۔ مرد کرداروں میں بادشاہ آزاد بخت جو قصہ کی ابتدا کی وجہ بنتا ہے، یمن کا سوداگر یعنی پہلا درویش، فارس کا شاہزادہ دوسرا درویش، عجم کا شاہزادہ تیسرا درویش، چین کا شاہزادہ چوتھا درویش، خواجہ سگ پرست، نسوانی کرداروں میں دمشق کی شاہزادی، بصرے کی شاہزادی، وزیرزادی، سراندیپ کی شاہزادی، زیرباد کے راجا کی کنیا وغیرہ شامل ہیں۔ ان کے علاوہ کچھ ضمنی کردار بھی ہیں۔ مذکورہ سبھی کردار ''باغ و بہار'' کی داستان کو دلچسپ بنانے میں معاونت کرتے ہیں۔

داستانوں میں کرداروں کی بہتات ہوتی ہے۔ ''باغ و بہار'' میں بھی مختصر ہونے کے باوجود کافی کردار نظر آتے ہیں۔ بنیادی طور پر یہ چار درویشوں کا قصہ ہے اور ان چاروں کو یکجا کرنے کے لیے بادشاہ آزاد بخت کا کردار معاون کے طور پر سامنے آتا ہے۔ چاروں درویشوں میں ایک سوداگر ہے اور تین مختلف ملکوں کے شاہزادے ہیں۔ ان کے علاوہ کچھ ضمنی کردار اور بھی ہیں جو داستان کو آگے بڑھانے میں مدد کرتے ہیں جیسے خردمند وزیر، یوسف سوداگر، فرنگ کا ایلچی، خواجہ سگ پرست اور اس کے بھائی، بہزاد خاں، مبارک وغیرہ۔ ان کے علاوہ ملک صادق اور ملک شہپال غیر انسانی جنس سے تعلق رکھتے ہیں۔ ''باغ و بہار'' کے نسوانی کرداروں میں دمشق کی شاہزادی، بصرے کی شاہزادی، مہرنگار کے علاوہ وزیرزادی، زیرباد کے راجا کی کنیّا، سراندیپ کی شاہزادی، پہلے درویش کی بہن، یوسف سوداگر کی معشوقہ وغیرہ شامل ہیں۔ ان میں وزیرزادی کا کردار ہی سب

سے زیادہ متحرک اور فعال نظر آتا ہے بقیہ کردار قصے کی ضرورت کے لحاظ سے شامل کیے گئے ہیں۔

18.2.5 معاشرتی پہلو؛

''باغ و بہار'' کی اہم خصوصیت اس میں اپنے عہد کی معاشرت کا بیان ہے۔ داستان کیا ہے گویا اٹھارہویں صدی عیسوی کی دلّی کی تہذیب کی عکاس ہے، پورے قصے میں ہندوستان کی زندگی کی مختلف جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ میرامن دلّی کے رہنے والے تھے خود کو دلّی کا روڑا کہتے تھے اس لیے ان کے بیان میں دلّی، دلّی کے وزراء و امراء کی حویلیوں کی آرائش و زیبائش دکھائی دیتی ہے۔ ''باغ و بہار'' یوں تو ایک مختصر داستان ہے لیکن اس اختصار میں بھی میرامن نے جزئیات کے بیان کا لحاظ رکھا ہے۔ دیگر داستانوں کی طرح ''باغ و بہار'' میں بھی ولادت سے وفات تک کی رسومات کا ذکر مل جاتا ہے۔ معاشرت کی تفصیل بھی ''باغ و بہار'' کی اہمیت میں اضافہ کرتی ہے۔ میرامن کے لاشعور میں بسی دلّی کی معاشرت خود بخود ''باغ و بہار'' میں شامل ہوگئی ہے۔ روم، چین، دمشق یا بصرے کا نام لے کر میرامن نے دلّی کی تہذیب کو پیش کیا ہے۔ میرامن نے ''باغ و بہار'' میں اپنے عہد کی تہذیب کو پیش کر کے فورٹ ولیم کالج کے طالب علموں کو ہندوستانی تہذیب سے روشناس کرایا۔ میرامن کیونکہ ایک ایسی کتاب تیار کر رہے تھے جس کی مدد سے انگریزوں کو ہندوستانی زبان کے ساتھ ساتھ یہاں کی معاشرت سے بھی واقف کرایا جائے۔ انھوں نے کوشش کی ہے کہ ان کے عہد میں مروّج الفاظ کا بیشتر ذخیرہ ''باغ و بہار'' میں شامل ہوجائے۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ ''باغ و بہار میں دلّی کی تہذیب بول رہی ہے۔ اس کی تصویر گردش کر رہی ہے۔''

''باغ و بہار'' میں ہندوستانی معاشرت کی عام زندگی کی جھلکیاں زیادہ نظر آتی ہیں۔ شاید اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ خود میرامن کی زندگی ایک عام آدمی کی طرح گزری۔ انھیں خوبیوں نے باغ و بہار کو سدابہار بنا دیا۔ دو سو سال گزر جانے کے بعد بھی ''باغ و بہار'' کی مقبولیت آج بھی برقرار ہے۔ داستان کیا ہے، گویا مغلیہ عہد کی تہذیب کی عکاس ہے۔ پورے قصہ میں ہندوستان کی زندگی کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ اردو کا داستان گو اپنی داستانوں میں عام طور پر عرب ممالک کا ذکر کرتا ہے، کیونکہ اس کے کردار مسلمان ہوتے ہیں۔ اس کے یہاں دمشق، بصرہ، یمن، ایران، مصر، قسطنطنیہ، آذربائیجان کے علاوہ روم اور چین کا بھی ذکر ہوتا ہے، لیکن یہ صرف مکانی فاصلہ پیدا کرنے کے لیے نام لیے جاتے ہیں۔ داستان گو ان داستانوں میں جن کرداروں اور رسم و رواج کو بیان کرتا ہے، وہ خالص ہندوستانی ہوتے ہیں۔ دراصل ہر فنکار کے تخیل کی بنیاد اُس کے مطالعہ اور مشاہدے ہی پر ہوتی ہے۔ اس کا مشاہدہ ہی اس کے لاشعور میں محفوظ ہوتا ہے، جو خود بخود اس کی تخلیق میں در آتا ہے۔ میرامّن کی زندگی عوام و خواص دونوں کے بیچ گزری۔ وہ زندگی کے تمام نشیب و فراز سے آشنا تھے، انھوں نے خود کو ''دلّی کا روڑا'' کہا ہے اور روڑے کی وابستگی زمین سے ہوتی ہے۔ زمین سے وابستگی کا مطلب ہے کہ اس کی جڑیں وہاں پیوست ہیں۔ میرامّن کی وابستگی دلّی کی زمین سے تھی۔ وہ عظیم آباد اور کلکتہ میں بھی اپنی زمین سے وابستہ رہے۔ ان کے بیان میں دلّی کے لال قلعہ کا شاہانہ ساز و سامان، شاہزادیوں کے باغات، یہاں کی عالیشان حویلیاں اور چاندنی چوک بھی موجود ہے۔ ''نوطرز مرصّع'' کی طرح ''باغ و بہار'' میں بھی چیزوں اور کھانوں کے نام کی ایک طویل فہرست ہے۔ میرامّن کسی منظر کے بیان کے وقت ہر چیز پر نظر رکھتے ہیں، ان کے بیان میں دلّی کے وزراء اور امراء کی حویلیوں کی آرائش و زیبائش نظر آتی ہے۔

غرضیکہ ہر چیز کا بیان میرامّن نے کیا ہے۔ آب دار خانے میں کوری کوری ٹھلیاں گھڑونچیوں پر رکھی ہوئی ہیں۔ صافیوں اور جھجروں سے

انھیں ڈھک رکھا ہے۔ برابر میں چوکی پر کٹورے، ڈونگے، تھالیاں، برف کے آب خورے وغیرہ رکھے ہیں۔ میر امّن کی نظر سے کوئی چیز بچتی نہیں۔ داستان گوئی کی کامیابی ہی اس کی قوت بیان پر ہے جس سے وہ جزئیات نگاری میں کامیاب ہوتا ہے۔ جزئیات نگاری داستان گوئی کے فن کا ایک حصہ ہے۔ جو قصے کو نہ صرف طول دیتا ہے، بلکہ معلومات بھی فراہم کرتا ہے۔ ''باغ و بہار'' یوں تو ایک مختصر داستان ہے، لیکن اس اختصار میں بھی میر امّن نے جزئیات کے بیان کا لحاظ رکھا ہے۔ ایک دعوت کا بیان کرتے ہوئے میر امّن لکھتے ہیں:

''اور دستر خوان بچھوا کر، مجھ تن تنہا کے روبہ روبکاؤل نے ایک تورے کا توراچن دیا۔ چار مشقاب: ایک میں یخنی پلاؤ، دوسری میں قورما پلاؤ اور تیسری میں متنجن، چوتھی میں کوکو پلاؤ اور ایک قاب زردے کی، اور کئی طرح کے قلیے: دو پیازہ، نرگسی، بادامی، روغن جوش اور روٹیاں کئی قسم کی: باقر خانی، تنکی، شیر مال، گاو دیدہ، گاؤ زبان، نانِ نعمت، پراٹھے۔ اور کباب کوفتے کے، تکّے کے، مرغ کے، خاگینہ، ملغوبہ، شب دیگ، دم پخت، حلیم، ہریسا، سموسے ورقی، قبولی، فرنی، شیر برنج، ملائی، حلوا، فالودہ، پن بھتّا، نمش، آب شورہ، ساق عروس، لوزیات، مربّا، اچاردان، دہی کی قلفیاں یہ نعمتیں دیکھ کر روح بھر گئی۔''

''باغ و بہار'' کے مطالعہ سے شاہی تکلّفات اور اس عہد کی تہذیب کا مکمل علم ہوتا ہے۔ کسی تاریخ کی کتاب میں اتنی تفصیل سے ذکر نہیں ملے گا۔ داستان گو اپنی واقفیت کے اظہار اور داستان کو طویل کرنے کی وجہ سے ہر بات کو مفصل بیان کرتا ہے۔ ''باغ و بہار'' کا شمار تو مختصر داستانوں میں ہے، اس کے باوجود یہاں ہر چیز کی تفصیل موجود ہے۔ معاشرت کے بیان کی یہی تفصیل ''باغ و بہار'' کی اہمیت میں اضافہ کرتی ہے۔ اور داستانوں کی طرح ''باغ و بہار'' میں بھی ولادت سے وفات تک کی رسومات کا ذکر مل جاتا ہے۔ بچہ کی ولادت پر خوشیاں منائی جاتی ہیں، مٹھائیاں تقسیم ہوتی ہیں، صدقات دیئے جاتے ہیں، زائچے تیار ہوتے ہیں۔ سفر پر جاتے وقت امام ضامن باندھا جاتا ہے۔ ماتھے پر ٹیکہ لگایا جاتا ہے۔ شادی میں سہرا بندھتا ہے۔ انتقال پر تیجہ اور چہلم ہوتا ہے۔ یہ سب ہندوستانی رسمیں ہیں۔ داستان میں ہر جگہ ہندوستان کی تہذیب نظر آتی ہے۔ پہلے درویش کے قصے میں اُس کا بہن کے گھر جا کر رہنے کو داستان گو کا معیوب قرار دینا ہندوستانی تہذیب ہی کا حصہ ہے۔ آج بھی ہندوستانی تہذیب میں شادی شدہ بہن یا بیٹی کے گھر جا کر کھانے پینے کو بھی معیوب سمجھا جاتا ہے۔ میر امّن اس بات کو اس طرح بیان کرتے ہیں:

''ایک دن وہ بہن (جو بجائے والدہ کے میری خاطر رکھتی تھی) کہنے لگی: اے بیرن! تو میری آنکھوں کی پتلی اور ماں باپ کی موئی مٹی کی نشانی ہے۔ تیرے آنے سے میرا کلیجا ٹھنڈا ہوا۔ جب تجھے دیکھتی ہوں، باغ باغ ہوتی ہوں۔ تو نے مجھے نہال کیا، لیکن مردوں کو خدا نے کمانے کے لیے بنایا ہے... دنیا کے لوگ طعنہ مہنا دیتے ہیں۔ خصوص اس شہر کے آدمی، چھوٹے بڑے بے سبب تمہارے رہنے پر کہیں گے: اپنے باپ کی دولت دنیا کھو کھا کر بہنوئی کے ٹکڑوں پر آ پڑا۔ یہ نہایت بے غیرتی اور میری تمہاری ہنسائی اور ماں باپ کے نام کو سبب لاج لگنے کا ہے۔ نہیں تو میں اپنے چمڑے کی جوتیاں بنا کر تجھے پہناؤں اور کلیجے

میں ڈال رکھوں۔''

یہ بہن بھائی کی محبت، سماجی مجبوری اور ہندوستانی تہذیب کی بہت نمایاں مثال ہے۔ یہاں کے سماج میں بہن یا بیٹی کے گھر جا کر رہنا بے غیرتی سمجھا جاتا ہے۔ ہندوستان میں صدیوں سے توہم پرستی بہت زیادہ ہے۔ یہاں دوا سے زیادہ دعا پر یقین کیا جاتا ہے۔ شاہزادے کے علاج کے لیے طبیب حاذق کے علاوہ منجم صادق، ملا سیانے، درویش، مجذوب، نقش تعویذ کے ساتھ ساتھ سادھو سنتوں کو بھی بلاتے ہیں۔ ''باغ و بہار'' میں جگہ جگہ اس کی مثالیں موجود ہیں، غرض کہ ''باغ و بہار'' میں ابتدا سے آخر تک ہندوستانی معاشرت کے نظارے نظر آتے ہیں۔ اس کے ہر صفحہ پر موجود بیان سے میر امّن کی ہندوستان کی زمین اور تہذیب سے وابستگی کا اظہار ہوتا ہے۔

18.2.6 مناظر فطرت؛

جس طرح عشقیہ قصوں کا بیان اوران کا سننا یا پڑھنا دل و دماغ کو طمانیت بخشتا ہے اسی طرح بیان کی آرائش وزیبائش کے لیے فطری مناظر کو داستان گو جب داستان میں شامل کرتا ہے تو وہ شادمانی اور مسرت کے ساتھ روح کو تازگی بخشنے کا ذریعہ بنتی ہے۔ ہر حساس شخص منظر فطرت میں حسن تلاش کر لیتا ہے۔ داستان کی بنیاد ہی جمال کے بیان پر منحصر ہے، اس لیے وہ داستان میں ہر شئے کو حسین پیش کرنا چاہتا ہے۔ شاہزادیوں کے باغات کے بیان میں داستان گو جنت کی جھلک دکھانے کی کوشش کرتا ہے۔ داستان کے سامعین خود کو اسی ماحول میں محسوس کر کے فرحت حاصل کرتے ہیں۔ داستانوں میں موجود قدرتی مناظر جمالیاتی انبساط کا ذریعہ ہیں۔ قصہ مہر افروز و دلبر میں جگہ جگہ باغوں کی خوبصورتی کا ذکر ہے۔ یہ باغ مغلیہ عہد خصوصاً کشمیر کے باغوں کی یاد تازہ کرتے ہیں۔ ادب میں قدرتی مناظر کے بیان کو فوقیت دی گئی ہے۔ زمانۂ قدیم میں جب دنیا کی آبادی اتنی وسیع اور گھنی نہیں تھی، آبادیاں مختصر ہوا کرتی تھیں، لوگ قدرتی مناظر سے لطف اندوز ہوا کرتے تھے۔ ہر طرف شادابی تھی، درختوں پر پرندے چہچہاتے تھے۔ آج کی طرح بند ڈبے جیسے گھروں کی طرح رہائش نہیں تھی۔ شہروں اور باغوں میں چہار جانب نہریں اور فوارے نظر آتے تھے۔ دہلی اور دوسرے شہروں میں آج بھی مغل بادشاہزادیوں کے ناموں سے موسوم باغات کی نشانیاں موجود ہیں۔ تاریخ فیروز شاہی میں لکھا ہے کہ فیروز شاہ تغلق نے دہلی میں اس قدر باغ لگوائے کہ یہاں کا موسم ہی بدل گیا۔ مغلوں نے یہاں وسط ایشیا اور ایرانی انداز پر باغوں کو آراستہ کیا۔ چاروں طرف اونچی اونچی دیواریں تعمیر کر کے ان میں بالترتیب چنار اور صنوبر وغیرہ کے گھنے درخت لگائے گئے۔ مصنوعی آبشاروں سے پانی بہایا گیا، حوض بنا کر ان میں مچھلیاں چھوڑی گئیں۔ داستانوں میں ایسے ہی باغات میں شاہزادیاں مقیم ہیں۔ شاہزادوں سے باغوں ہی میں ملاقات ہوتی ہے۔ ''باغ وبہار'' کے پہلے درویش کے قصہ میں ایک باغ کا ذکر اس طرح کیا ہے:

> ''اس باغ کی بہار، بہشت کی برابری کر رہی ہے۔ قطرے مینہ کے درختوں کے سبز سبز پتّوں پر جو پڑے ہیں، گویا زمرّد کی پٹریوں پر موتی چڑے ہیں۔ اور سرخی پھولوں کی اس ابر میں ایسی بھلی لگتی ہے، جیسے شام کو شفق پھولی ہے اور نہریں لبالب مانند فرش آئینے کے نظر آتی ہیں اور موجیں لہراتی ہیں۔''

آگے ایک اور خوبصورت بیان کیا گیا ہے:

''اس عرصے میں بادل پھٹ گیا اور چاند نکل آیا، بعینہٖ جیسے نافرمانی جوڑا پہنے ہوئے کوئی معشوق نظر
آجاتا ہے۔ بڑی کیفیت ہوئی چاندنی چھٹکتے ہی جوان نے کہا: اب چل کر باغ کے بالاخانے پر
بیٹھیے۔''

18.2.7 اسلوب:

میرامن سے اردو نثر کا ایک نیا اسلوب شروع ہوتا ہے، ان سے قبل ''نوطرز مرصع'' کو نثری بیان کا معیار سمجھا جاتا تھا۔ ''باغ و بہار'' کی اشاعت کے بعد اردو نثر عوام کے قریب آئی اور عوامی لگنے لگی۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے ''باغ و بہار'' کی نثر کو زندہ نثر کہا ہے۔ خود میرامن ''باغ و بہار'' کی زبان کو ٹھیٹھ ہندوستانی گفتگو کی، ہندو مسلمان، مرد، عورت اور آپس میں بولی جانے والی زبان بتاتے ہیں اور یہ سچ ہے، اس کے لہجہ میں بات چیت کا انداز ہے۔ ''باغ و بہار'' کی زبان تحریری زبان معلوم ہی نہیں ہوتی۔ اس میں منہ سے نکلے ہوئے بے ترتیب الفاظ چھوٹے چھوٹے جملوں میں قصہ بیان کیا گیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے جیسے میرامن مجمع کے روبرو قصہ سنا رہے ہوں اور کوئی کاتب اسے لکھتا جا رہا ہے۔ میرامن کی نثر کی پہلی خوبی اسے زندہ جاوید کر دیتی ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے ان کی نثر پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

''انھوں نے اپنی کتاب آسان اور بامحاورہ زبان میں اس وقت لکھی جب کہ فارسی اور عربی الفاظ کی
شدّت، قافیہ پیمائی، رنگین بیانی کو ہی قابلیت کا معیار سمجھا جاتا تھا، سلیس نگار کو کم علم جان کر کوئی خاطر میں
نہ لاتا تھا، میرامن نے روزمرہ اور محاورے کی نظر فریب کیاریوں کے سامنے عربیت کی سنگلاخ زمین کو
ہیچ جانا... باغ و بہار کے باغ پر ہمیشہ بہار رہی اور رہے گی۔''

یہ سچ ہے کہ میرامن نے اردو کو ایک نیا اسلوب نثر دیا۔ انھوں نے تقریری زبان کو تحریری کی شکل عطا کی۔ ان کے پاس عوام و خواص میں بولی جانے والی زبان کے الفاظ کا بہت بڑا ذخیرہ تھا۔ انھوں نے بہت سے ایسے الفاظ ''باغ و بہار'' میں استعمال کیے ہیں جو دہلی اور اس کے آس پاس بولے جاتے رہے ہوں گے لیکن کسی کتاب میں موجود نہیں ہیں۔ میرامن کی پوری کوشش رہی ہے کہ عوام کے بیچ مستعمل زبان اور محاورے ہی ''باغ و بہار'' کے بیان میں شامل کیے جائیں۔ وہ خود لکھتے ہیں کہ میں نے بھی اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا جیسے کوئی باتیں کرتا ہے۔ میرامن کا یہی انداز بیان ان کی خصوصیت بن گیا۔ یہ اسلوب ان کے نام سے پہچانا جانے لگا۔ میرامن کے اسلوب میں زمینی رنگ نظر آتا ہے۔ ان کے محاوروں میں فارسی نہیں اردو کا مقامی انداز دکھائی دیتا ہے۔

میرامن نے سادگی، سلاست اور روزمرہ کے استعمال کے ساتھ ساتھ ''باغ و بہار'' میں ادبیت کو بھی قائم رکھا ہے۔ وہ فارسی الفاظ، تراکیب، تشبیہات اور استعارات کا بھی استعمال کرتے ہیں۔ ان کے یہاں مرصّع، مسجّع اور مقفّیٰ نثر کی بھی مثالیں ہیں، لیکن اس انداز سے کہ وہ ان کے مخصوص اسلوب کو زیر بار نہ کرے۔ ان کا اسلوب کہیں بھی ''نوطرز مرصّع'' یا ''فسانۂ عجائب'' کے اسلوب سے میل کھاتا ہوا دکھائی نہیں دیتا۔ یہی میرامن کی انفرادیت ہے، وہ اپنی انفرادیت کو ابتدا تا آخر برقرار رکھتے ہیں۔ میرامن نے اس طرح کی نثر کو اس فنکاری سے لکھا ہے کہ تحریر میں بناوٹ یا تصنع کا شائبہ نہیں ہوتا، اسلوب کی حلاوت اور لطافت اپنی جگہ قائم رہتی ہے۔ میرامن کے بیان میں اس قدر روانی ہے کہ کہیں رکاوٹ کا احساس ہی

نہیں ہوتا۔قصہ خود بخود آگے بڑھتا چلا جاتا ہے۔میر امن کو ہر طبقہ کی زبان اور لہجہ سے اچھی واقفیت تھی وہ ہر کردار کے لحاظ سے زبان کا استعمال کرتے تھے۔کردار کے لحاظ سے زبان کا استعمال وہی کرسکتا ہے جس کا مطالعہ اور مشاہدہ وسیع ہو،جس نے عوام کے بیچ زندگی گزاری ہو۔میر امن نے عوام کے بیچ زندگی گزاری تھی اسی لیے انھیں مختلف طبقات کے لب ولہجہ سے واقفیت تھی۔میر امن نے جیسا سنا اور جیسا دیکھا اس کو جوں کو توں لکھ دیا۔ اردو کی نثری کتابوں میں ''باغ و بہار'' اپنے اسلوب کی وجہ سے ایک منفرد مقام رکھتی ہے۔

18.2.8 پہلے درویش کی سیر کا تجزیاتی مطالعہ:

پہلا درویش یمن کے ملک التجار خواجہ احمد کا بیٹا ہے۔خواجہ احمد کے انتقال کے بعد باپ کی جمع کی ہوئی دولت سے عیش وعشرت کی زندگی گزارتا ہے۔دولت کی چاہت میں اُس کے''غنڈے، پھانکڑے،مفت پر کھانے پینے والے، جھوٹھے،خوشامدی آ کر آشنا ہوئے اور مصاحب بنے، اُن سے آٹھ پہر صحبت رہنے لگی'' جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ''اب دمڑی کی ٹھڈیاں میسر نہیں، جو چبا کر پانی پیوں۔دو تین فاقے کڑاکے کے کھینچے، تاب بھوک کی نہ لا سکا''۔بالآخر یہ درویش اپنی بہن کے گھر جاتا ہے۔بہن سماج میں بدنامی کے ڈر سے اُسے کچھ روپے دے کر ایک قافلہ کے ساتھ تجارت کے لیے بھیجتی ہے،لیکن یہ پھر عجیب حالات میں عشق میں پھنس جاتا ہے۔وہاں بھی ناکامی ہوتی ہے،خودکشی کا ارادہ کرتا ہے کہ ایک نقاب پوش آ کر اُسے روک لیتا ہے اور ملک روم جانے کے لیے کہتا ہے۔باغ و بہار میں موجود معاشرت کی اس قصہ میں بہت مثالیں موجود ہیں مثال کے طور پر:

> ''تمام حویلی میں فرش مکلّف لایق ہر مکان کے جا بجا بچھا ہے۔مسندیں لگی ہیں، پاندان، گلاب پاش، عطردان، پیک دان، چنگیریں، نرگس دان قرینے سے دھرے ہیں۔ طاقوں میں رنگترے، کنولے، نارنگیاں اور گلابیاں رنگ برنگ کی چنی ہیں۔ایک طرف رنگ آمیز ابرک کی ٹٹیوں میں چراغاں کی بہار ہے، ایک طرف جھاڑ اور سرو کنول کے روشن ہیں۔سب آدمی اپنے عہدوں پر مستعد ہیں، باورچی خانے میں دیگیں ٹھنٹھنا رہی ہیں۔آب دار خانے کی ویسی ہی تیاری ہے۔کوری کوری ٹھلیاں روپے کی گھڑونچیوں پر صافیوں سے بندھیں اور بجروں سے ڈھکی ہیں۔آگے چوکی پر ڈونگے، کٹورے بہ مع تھالی سرپوش دھرے، برف کے آب خورے لگ رہے ہیں اور شورے کی صراحیاں ہل رہی ہیں اور کنچنیاں، بھانڈ، بھگتیے، کلاونت، قوّال اچھی پوشاک پہنے ساز کے سُر ملاتے حاضر ہیں۔''

داستانیں ایسی معلومات کا سمندر ہیں جن میں تہذیب کے جواہر تلاش کیے جاسکتے ہیں۔داستان گو انتہائی خوبصورتی کے ساتھ داستان کے واقعات میں ان تہذیبی مرقعوں کو شامل کرتا ہے:

> ''داروغۂ مطبخ نے عرض کی کہ خاصہ تیار ہے، ملکہ نے کہا بسم اللہ دسترخوان بچھاؤ۔کنیزوں نے طرفۃ العین میں طعامہائے رنگا رنگ، میوہ ہائے گونا گوں سے صحن دسترخوان مثل چمن پُر بہار آراستہ کرایا۔یخنی پلاؤ، قورمہ پلاؤ، زیر بریاں، متنجن، میٹھے چاول، مزعفر، قلیہ، کباب، مرغ، کوفتے، پسندے،

میانہ پر، باقر خانیاں، شیرمالیں آبی، تنکی، خمیری، فرنی، یاقوتی، دلیا، دسمیا، رائتا، اچار، مربّے، ساری دنیا کے میوے چنے گئے۔ فریدون جمیل نے ایک قاب میں سے قدرے کھانا کھایا۔''

پہلے درویش کے قصے میں اُس کا بہن کے گھر جا کر رہنے کو داستان گو کا معیوب قرار دینا ہندوستانی تہذیب ہی کا حصہ ہے۔ آج بھی ہندوستانی تہذیب میں شادی شدہ بہن یا بیٹی کے گھر جا کر کھانے پینے کو بھی معیوب سمجھا جاتا ہے۔ میرامّن اس بات کو اس طرح بیان کرتے ہیں:

''ایک دن وہ بہن (جو بجائے والدہ کے میری خاطر رکھتی تھی) کہنے لگی: اے بیرن! تو میری آنکھوں کی پتلی اور ماں باپ کی موئی مٹی کی نشانی ہے۔ تیرے آنے سے میرا کلیجا ٹھنڈا ہوا۔ جب تجھے دیکھتی ہوں، باغ باغ ہوتی ہوں۔ تو نے مجھے نہال کیا، لیکن مردوں کو خدا نے کمانے کے لیے بنایا ہے... دنیا کے لوگ طعنہ مہنا دیتے ہیں۔ خصوص اس شہر کے آدمی، چھوٹے بڑے بے سبب تمہارے رہنے پر کہیں گے: اپنے باپ کی دولت دنیا کھو کھا کر بہنوئی کے ٹکڑوں پر آپڑا۔ یہ نہایت بے غیرتی اور میری تمہاری ہنسائی اور ماں باپ کے نام کو سبب لاج لگنے کا ہے۔ نہیں تو میں اپنے چمڑے کی جوتیاں بنا کر تجھے پہناؤں اور کلیجے میں ڈال رکھوں۔''

یہ بہن بھائی کی محبت، سماجی مجبوری اور ہندوستانی تہذیب کی بہت نمایاں مثال ہے۔ یہاں کے سماج میں بہن یا بیٹی کے گھر جا کر رہنا بے غیرتی سمجھا جاتا ہے۔

باغ و بہار کی سادہ اور سلیس نثر میں حسن پیدا کرنے کے لیے تشبیہات و استعارات کا استعمال ہوا ہے۔ فورٹ ولیم کالج میں لکھی گئی داستانوں کے اسلوب میں سلاست، روانی اور سادگی ہے، لیکن لکھنے والوں نے اپنے اسلوب کی آرائش و زیبائش کے لیے اسے بھی مقفّع کیا ہے۔ ''باغ و بہار'' اپنے سادہ اور سلیس اسلوب کے لیے مشہور ہے، لیکن قافیے کی پابندی وہاں بھی نظر آتی ہے، مثلاً:

''اب جاؤ، زیادہ مجھے نہ ستاؤ۔''

''کہاں سے دوسرے کپڑے بناؤں، جو پہن کر حضور میں آؤں۔''

''اس کو کھا پی کر پھر آئیو اور جو مانگے گا، لے جائیو۔''

اے کم بخت بے وفا، اے ظالم پُر جفا۔''

''دل تو چاہتا تھا کہ کوئی دم تیرے ساتھ بیٹھ کر دل بہلاؤں اور اسی طرح ہمیشہ آؤں، یا تجھے اپنے ساتھ لے جاؤں۔''

''باغ و بہار'' میں جگہ جگہ محاورے اور کہاوتیں نظر آتی ہیں۔ بہت سے ایسے الفاظ بھی ہیں جو اب متروک ہو چکے ہیں، بقول ان کے کہ دلّی کے رہنے والے ہیں اور ان کی زبان ٹھیٹ دلّی کی زبان ہے۔ کچھ اور مثالیں ملاحظہ کیجیے:

''جب دو تین پیالوں کی نوبت پہنچی، وونہیں خیال اُس باغِ نوخرید کا گزرا۔ کمال شوق ہوا کہ ایک دم اس عالم میں وہاں کی سیر کیا چاہیے۔ کم بختی جو آوے، اونٹ چڑھے کتا کاٹے۔ اچھی طرح بیٹھے بٹھائے، ایک دائی کو ساتھ لے کر، سرنگ کی راہ سے اس جوان کے مکان میں گئی۔''

پہلے درویش کے قصہ پر میرامن نے خاص توجہ دی ہے،اس میں کرداروں کی تعداد بھی زیادہ اور معاشرت کی مثالیں بھی زیادہ ملتی ہیں۔ باغ کے اسلوب کا بھی اس قصہ سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

18.3 اکتسابی نتائج

☆ اس اکائی میں اردو افسانوی ادب کی ایک قدیم صنف داستان کا ذکر کیا گیا ہے۔

☆ داستان اردو نثر کی ایک اہم ترین صنف ہے، داستان کی بنیاد اگرچہ غیر حقیقی واقعات پر ہوتی ہے تاہم اس میں پائی جانے والی معاشرت داستان گو کے عہد ہی سے تعلق رکھتی ہے۔

☆ داستانوں میں کوئی مربوط پلاٹ نہیں ہوتا، مافوق الفطرت واقعات کو شامل کر کے داستان میں دلچسپی پیدا کی جاتی ہے۔

☆ پوری کہانی عشق و محبت کے اردگرد گھومتی ہے۔ اس اکائی میں اردو کی دو اہم داستانوں پر تنقیدی نظر ڈالی گئی ہے۔

☆ ''باغ و بہار'' اور ''فسانۂ عجائب'' دو مشہور داستانیں ہیں۔

☆ ''باغ و بہار'' فارسی کی چار درویش کا سلیس اور سادہ زبان میں ترجمہ ہے جسے میرامن نے ۱۸۰۱ء میں ڈاکٹر جان گل کرسٹ کی فرمائش پر فورٹ ولیم کالج کی ملازمت کے دوران قلم بند کیا۔

☆ باغ و بہار فورٹ ولیم کالج کی سب سے زیادہ مشہور ہونے والی کتاب ہے۔ اس کے اسلوب کی سادگی اور سلاست کے بعد اردو میں سادہ نثر کا رواج ہوا۔

18.4 کلیدی الفاظ

الفاظ	معنی
معاشرت	تہذیب
مرقع	تصویریں
مقفّی	قافیہ دار
اختصار	مختصر
مرصّع	سجا ہوا

رزم	جنگ
مسجّع	خوبصورت
بزم	محفل
اسلوب	طرز بیان
مضمر	پوشیدہ/چھپا ہوا
طوالت	لمبائی
دقیق	مشکل
مربوط	باقاعدہ/بندھا ہوا
ابہام	پیچیدہ
مافوق الفطرت	غیر فطری
سہل ممتنع	آسان/ایک صنعت
جدّت	نیا پن
تنوع	کئی قسم کا
مرقع کشی	تصویر کھینچنا
آلام	مصیبت
اشتیاق	شوق
بارآور	لدے ہوئے
مصائب	مشکلیں
مطوّل	لمبا
زود نویس	تیز لکھنے والا
فردوس	جنت کا سب سے اونچا درجہ
توارد	ذہن میں ایک ساتھ پیدا ہونا
افراط	زیادتی
مشتاق	خواہش مند
استعجاب	حیرت
مربوط	بندھا ہوا

مرصّع	خوش بیانی سے بھرا ہوا
انحصار	منحصر ہونا
نشیب وفراز	اتار چڑھاؤ
مسجّع	قافیہ والی عبارت

18.5 نمونۂ امتحانی سوالات

18.5.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ میر امن دوسری مشہور کتاب کون سی ہے؟

(i) باغ و بہار (ii) گنج خوبی (iii) آرائش محفل (iv) طوطا کہانی

2۔ میر امن کہاں کے رہنے والے تھے؟

(i) لکھنو (ii) دہلی (iii) بنارس (iv) کلکتہ

3۔ فورٹ ولیم کالج کہاں قائم ہوا؟

(i) آگرہ (ii) مدراس (iii) کلکتہ (iv) لندن

3۔ روم کے بادشاہ کا نام کیا ہے؟

(i) آزاد بخت (ii) فیروز بخت (iii) شاہ عالم (iv) فرخندہ شاہ

4۔ پہلا درویش کہاں کا رہنے والا تھا؟

(i) چین (ii) یمن (iii) مصر (iv) دمشق

5۔ عجم کا شہزادہ کون سا درویش ہے؟

(i) پہلا (ii) دوسرا (iii) تیسرا (iv) چوتھا

6۔ باغ و بہار کس شہر میں لکھی گئی؟

(i) دہلی (ii) لکھنو (iii) کلکتہ (iv) حیدرآباد

7۔ باغ و بہار کس سنہ میں پہلی بار شائع ہوئی؟

(i) 1810 (ii) 1805 (iii) 1857 (iv) 1803

8۔ ملک صادق کا ذکر کس قصے میں ہے؟

(i) پہلے (ii) دوسرے (iii) چوتھے (iv) تیسرے

9۔ کتے کی تواضع کون کرتا ہے؟

(i) آزاد بخت (ii) شاہزادہ یمن (iii) مبارک (iv) خواجہ سگ پرست

10۔ فورٹ ولیم کالج کب قائم ہوا؟

(i)1800 (ii)1803 (iii)1824 (iv)1857

18.5.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ داستان کسے کہتے ہیں؟

2۔ میرامن کی کتابوں کا تعارف کرائیے؟

3۔ باغ و بہار میں معاشرت کے بیان پر روشنی ڈالیے۔

4۔ باغ و بہار کی خوبیاں کیا ہیں؟

5۔ آزاد بخت کیوں بادشاہت چھوڑنا چاہتا تھا؟

18.5.3 طویل جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ داستان کے فن پر اظہار خیال کرتے ہوئے اردو کی اہم داستانوں پر روشنی ڈالیے۔

2۔ ''باغ و بہار'' کے اسلوب کی خوبیاں بیان کیجیے۔

3۔ ''میرامن نے سادہ اور سلیس اسلوب کو رواج دیا'' اس قول پر تبصرہ کیجیے۔

18.6 مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ کتابیں

1۔	اردو کی نثری داستانیں	گیان چند
2۔	اردو زبان اور فن داستان گوئی	کلیم الدین احمد
3۔	ہماری داستانیں	وقار عظیم
4۔	داستان سے ناول تک	ابن کنول
5۔	باغ و بہار (مرتبہ)	ابن کنول
6۔	میرامن	ابن کنول
7۔	فسانۂ عجائب (مرتبہ)	رشید حسن خاں

اکائی 19: ناولٹ کا فن

اکائی کے اجزا

19.0 تمہید

اردو میں دیگر نثری اصناف کی طرح ناولٹ بھی انگریزی ادب سے آیا۔ ماہرین ادب نے ناولٹ کو ناول اور طویل افسانے کے درمیان کی کڑی بتایا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ ناول میں صفحات کی کوئی قید نہیں ہوتی جب کہ افسانے میں اس کی قید ہوتی ہے، حالانکہ ایسا نہیں ہے۔ ناول زندگی

کے مختلف پہلوؤں پر محیط ہوتا ہے، جس کو ناول نگار تفصیل سے پیش کرتا ہے۔ ناول اپنے موضوع اور واقعات کے پیش نظر صفحات کا متقاضی ہوتا ہے۔ اس کے برعکس افسانہ یا طویل افسانہ زندگی کے کسی ایک پہلو کو موضوع بنا کر لکھا جاتا ہے، جس کو افسانہ نگار اپنی تمام تر فنی صلاحیتوں سے مزین کرتا ہے۔ ناولٹ ان دونوں سے بہر حال مختلف ہوتا ہے۔ ناول کی طرح ناولٹ میں بھی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو پیش کیا جاتا ہے، لیکن اس میں تخلیقی سطح پر بہت احتیاط کی ضرورت ہوتی ہے۔ ناولٹ لاطینی زبان کے لفظ Novello سے مشتق ہے، Novella اِسی کا مونث ہے اور جس سے ناول مشتق ہے، جس کے معنی نئے کے ہیں۔ طوالت کے اعتبار سے ناولٹ عموماً سات ہزار پانچ سو الفاظ سے انیس ہزار نو سو ننانوے الفاظ کے درمیان ہوتا ہے۔ ابتداً ناولٹ میں زندگی کے جمالیاتی اور جذباتی معاملات کو پیش کیا جاتا تھا، لیکن امتدادِ زمانہ ان معاملات کے ساتھ ساتھ زندگی کے دیگر واقعات کو بھی اختصار کے ساتھ پیش کیا جانے لگا ہے۔ اس کے کرداروں کی پیش کشی میں طویل مکالموں کے بجائے اشاروں اور کنایوں سے زیادہ کام لیا جاتا ہے۔ ناولٹ کے بیان میں بیک وقت ایجاز و اختصار اور جامعیت وقطعیت ہوتی ہے یعنی ناولٹ کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ واقعات اور کرداروں کے سمیٹنے کا فن ہے۔

اس اکائی میں آپ ناولٹ کی تعریف، فن، اہم ناولٹ نگاروں کا تعارف اور ان کی ناولٹ نگاری، ناولٹ کے اہم موضوعات اور ناولٹ کے فنی لوازمات کا مطالعہ کریں گے۔ اس اکائی میں اکتسابی نتائج کے ساتھ مشکل الفاظ کے معنی بھی درج کیے گئے ہیں۔ علاوہ ازیں نمونے کے طور پر امتحانی سوالات کا اندراج بھی کیا گیا ہے، جن میں معروضی جوابات کے حامل سوالات، مختصر جوابات کے حامل اور طویل جوابات کے حامل سوالات شامل ہیں۔ اکائی کے آخر میں موضوع سے متعلق تفصیلی مطالعے کے لیے کتابوں کے نام مع مصنف درج کیے گئے ہیں، جن کے مطالعے سے ناولٹ نگاری اور اس فن کے متعلق مزید معلومات فراہم ہوں گی۔

19.1 مقاصد

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

☆ ناولٹ کی صحیح اور جامع تعریف پیش کر سکیں گے۔
☆ ناول اور ناولٹ میں فرق واضح کر سکیں گے۔
☆ ناولٹ کے ایجاز و اختصار اور جامعیت وقطعیت سے واقفیت حاصل کر سکیں گے۔
☆ ناولٹ کے آغاز و ارتقا کو پیش کر سکیں گے۔
☆ اردو ناولٹ کے اجزائے ترکیبی سے واقفیت حاصل کر سکیں گے۔
☆ اردو میں ناولٹ کی اہمیت کو اجاگر کر سکیں گے۔

19.2 ناولٹ کا فن

19.2.1 ناولٹ: معنی ومفہوم؛

ناولٹ اطالوی زبان کے لفظ ''Novella'' سے اخذ کیا گیا ہے، جسے انگریزی میں ''Novelette'' کہا جاتا ہے۔ بیشتر ناقدین کا ماننا ہے کہ ناولٹ ناول کے مقابلے میں مختصر اور افسانے سے طویل ہوتا ہے۔ ناولٹ کی صحیح تفہیم کے لیے ضروری ہے کہ مختلف لغات کی طرف رجوع کیا جائے۔

فیروز اللغات:

ناولٹ: چھوٹا ناول

آف لائن اردو لغت:

ناولٹ: مختصر یا چھوٹا ناول، معتدل طوالت پر مبنی ناول

اردو انگریزی لغت:

نسبتاً مختصر ناول، ہلکا سستا رومانی ناول، پیانو پر ایک آزادانہ طرز کی مخلوط آہنگوں کی موسیقی

:The Standerd English Urdu Dictionary

Novelette: چھوٹا ناول، کئی چیز جو متفرق قصوں کا مجموعہ ہو

The Oxford Advanced Learner's Dictionary:

Novelette: "A short novel specially a romantic novel, that is considered to be badly written"

وِکی پیڈیا:

ناولٹ: (انگریزی:Novella) مختصر یا چھوٹا ناول، معتدل طوالت پر مبنی ناول، نثر میں ایسی تحریر جو ناول سے چھوٹی اور افسانے سے بڑی ہوتی ہے۔ اسے چھوٹا ناول یا طویل افسانہ بھی کہا جاتا ہے۔

مذکورہ بالا لغات کی ورق گردانی اور وِکی پیڈیا کی معلومات سے پتہ چلتا ہے کہ ناولٹ انگریزی زبان کا لفظ ہے اور اردو میں اپنی اصل صورت میں مشتمل ہے، جس کے معنی مختصر یا چھوٹے ناول کے ہیں۔ یعنی ایسا ناول جس کی طوالت معتدل ہو۔ انگریزی لغت میں مختصر ناول بالخصوص رومانی ناول درج ہے۔ وِکی پیڈیا کے مطابق ناولٹ کو چھوٹا ناول یا طویل افسانہ بھی کہا جا سکتا ہے۔

ناولٹ کے معنی جان لینے کے بعد یہ ضروری ہے کہ ناولٹ کے مفہوم سے بھی واقفیت حاصل کی جائے۔ ناولٹ کی ماخذی زبان اطالوی ہے۔ یہ لفظ اطالوی زبان سے انگریزی میں آیا۔ اطالوی زبان پر ہماری دست رس نہیں ہے اس لیے ہم سب سے پہلے انگریزی زبان کی مدد سے ناولٹ کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

انگریزی زبان کے مشہور ادیب، محقق اور لغات نویس J. A. Cuddon(1928-1996) اپنی لغت A Dictionary of Literary Terms میں ناولٹ کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے۔

> "A work of fiction shorter than a novel but longer than a short story, often used derogatorily of 'cheap' fiction, sentimental romances and thrillers of popular appeal but little literary merit. In America the term applies to a longer short story somewhere

between the short story and novella."

اس کے علاوہ امریکی ادیب C. Hugh Holman(1914-1981) نے اپنی مشہور کتاب A Hand Book to Literature میں ناولٹ کی تعریف بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"A work of prose fiction with intermediate lenght, longer than a short story and shorter than a novel. Since, however, there is little agreement on maximum lenght for any of these types, the distinction that in general the novelette displays the customarily compact structure of the short story with the greater development of character, theme, and action of the novel is perhaps useful."

(C. Hugh Holman, A Hand Book of Literature, P:303)

اس کے علاوہ Compton's Pictured Encyclopaedia میں ناولٹ کے متعلق یہ الفاظ درج ہیں:

''ناولٹ دراصل ایک طویل مختصر افسانہ ہے، جو بیس ہزار الفاظ پر مشتمل ہوتا ہے۔''

مغربی ادب میں ناولٹ کی جو تعریفیں بیان کی گئی ہیں وہ فنی اعتبار سے مکمل نہیں ہیں۔مغرب میں ناولٹ کو ایک الگ صنف نہیں سمجھا جاتا۔یہاں پر آپ نے ناولٹ کے متعلق مغرب کے چار دانشوروں کی تعریفوں کا مطالعہ کیا۔ان میں تقریباً سبھی نے اس بات پر زور دیا ہے کہ ناولٹ ناول سے چھوٹا اور مختصر افسانے سے بڑا ہوتا ہے۔مغرب کے کچھ دانشوروں نے تو ناولٹ کے لیے صفحات کی بھی قید لگا دی ہے۔یہی وجہ ہے کہ انگریزی ادب میں ناولٹ کے لیے Novelette،Short Novel اور Small Novel نام تجویز کیے گئے ہیں۔یہ تینوں لفظ باہم مربوط ہیں،جس کے معنی مختصر یا چھوٹا ناول کے ہیں۔لغات اور مغربی مفکرین کے سرسری مطالعے سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ناولٹ، ناول اور افسانے کی بیچ کی کڑی ہے۔انہوں نے ناولٹ کو ایک الگ صنف کے طور پر قبول نہیں کیا ہے۔

اردو ادب میں ناولٹ مغربی ادب کے زیر اثر داخل ہوا،لیکن اردو ادب میں اسے ایک الگ صنف کے طور پر قبول کیا گیا۔ناولٹ ہیئت کے اعتبار سے ناول کے بہت قریب ہے،لیکن ضخامت میں بہت کم۔یہاں پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا ضخامت کی بنیاد پر ان دونوں کو ممیّز کیا جا سکتا ہے اور دونوں الگ الگ صنف کے طور پر قبول کیے جاتے ہیں؟اگر یہ دونوں الگ الگ صنف ہیں تو اردو میں ناولٹ کی تعریف پر ایک نظر ڈالتے ہیں۔وارث علوی ناولٹ کی تعریف کے متعلق لکھتے ہیں۔

ناولٹ کا لفظ ہی بتاتا ہے کہ وہ چیز ناول سے مختصر ہوتی ہے،لیکن ناول، ناولٹ اور مختصر افسانہ چونکہ ابھی تک اپنا کوئی قطعی فارم پیدا نہیں کر سکے۔اس لیے ان کی قطعی تعریف ممکن نہیں ہے۔''

(وارث علوی، بحوالہ: ڈاکٹر وضاحت حسین رضوی، اردو ناولٹ، 33)

وارث علوی کے مطابق ناولٹ کے نام ہی سے یہ ظاہر ہو جاتا ہے کہ یہ ناول ہی کی طرح کوئی چھوٹی چیز ہے،لیکن ابھی اس کی کوئی واضح ہیئت نہیں ہے۔اس لیے ناولٹ کی کوئی با قاعدہ تعریف ممکن نہیں ہے، جب کہ ایسا نہیں ہے۔ناولٹ ایک مکمل صنف ہے اور ناول کی ہیئت میں ہوتے ہوئے بھی فنی اعتبار سے ناول سے بہت حد تک مختلف ہے۔ظ۔انصاری ناولٹ کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کرتے ہیں۔

''لفظ ناولٹ اسم تصغیر ہے اور وجود میں آیا ناول کے ساتھ۔اب نہ لانگ شارٹ اسٹوری ہے نہ ناول کا بچہ۔ان دونوں کے درمیان وہ ارتکازِ نظر اور منشاء مصنف کا ایک فنی ترجمان ہے۔مصنف کی نگاہ اور نیت کا فرق ہے۔''

(سوال نامہ،بحوالہ: ڈاکٹر وضاحت حسین رضوی،اردو ناولٹ،ص32)

ظ۔انصاری نے ناولٹ کو ناول اور افسانے کی درمیان کی کڑی ماننے سے انکار ضرور کیا ہے،لیکن کوئی ایک ایسا کلیہ نہیں بتایا جس سے یہ واضح ہو سکے کہ ناولٹ کیا ہے؟اس کی ہیئت کیا ہے؟ وہ صرف مصنف کی نگاہ اور نیت کا فرق کہہ کر آگے بڑھ گئے ہیں۔

مذکورہ بالا تعریفوں سے یہی بات سامنے آتی ہے کہ ناولٹ ناول کی مختصر شکل ہے۔یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر ناول کے مختصر ہونے کی وجہ سے اسے چھوٹا ناول کہا جا سکتا ہے تو ناول کے طویل ہونے کی وجہ سے اسے بڑا ناول کیوں نہیں کہا جا سکتا؟ مثال کے طور پر فسانۂ آزاد،لہو کے پھول،آگ کا دریا وغیرہ۔

کسی بھی صنف ادب کی تعریف متعین کرنے کے لیے اس کی ضخامت اور ہیئت ہی کافی نہیں ہوتی بلکہ اس صنف کے فنی لوازمات کو بھی ذہن میں رکھنا ضروری ہوتا ہے۔ناولٹ اردو کی ایک مکمل اور علاحدہ صنف ہے،جس میں ضخامت کے علاوہ بھی کئی اور امتیازات ہوتے ہیں۔ انور جمال کی کتاب ادبی اصطلاحات کا یہ اقتباس طلبا کی تفہیم میں ناولٹ کی تعریف کو مزید واضح کرنے میں مددگار ثابت ہوگا:

'' ناولٹ نثری صنف ادب ہے۔یہ افسانے اور ناول کی درمیانی کڑی ہے۔زندگی کے حقیقی منظر کو بے اختیار اور بے لاگ مگر تخلیقی بیان دینا ناولٹ کی ذمہ داری ہے۔ناولٹ زندگی کے متعلقات کے بارے میں ناولٹ کی نسبت اختصار و ایما سے کام لیتا ہے۔''(پروفیسر انور جمال،ادبی اصطلاحات،ص183)

ناولٹ کے فن کو مزید بہتر سمجھنے کے لیے نظام صدیقی کا یہ نظریہ بھی بہت اہم ہے:

''ناولٹ کا شاعری کے جوہر اصل اور اصل کے بنیادی کردار کا آمیزہ ہے۔اس میں بیک وقت شعری ارتکاز، ایجاز،اقتصاد و ایما ہوتا ہے اور ماورائی ارضیت، جامعیت آر پار(بینی) اور قدر وسعت......افسانوی پیکر آفرینی ہوتی ہے۔ناولٹ میں کسی خاص سچویشن اور کردار کے ٹکراؤ سے پیدا کی عروجی کیفیت غالب ہوتی ہے۔جب کہ ناول الفا(حرف اول) سے میگا(حرف آخر تک) پوری روداد ہوتی ہے۔''(سوال نامہ،بحوالہ: ڈاکٹر وضاحت حسین رضوی،اردو ناولٹ،ص39)

مذکورہ بالا تعریفات سے یہ بات پوری طرح واضح ہو جاتی ہے کہ ناولٹ محض طوالت اور اختصار کی بنیاد پر ناول اور افسانے سے مختلف نہیں ہے، بلکہ طوالت اور اختصار کے علاوہ ناولٹ کو جو چیز ناول اور افسانے سے ممیز کرتی ہے،وہ اس کا فن ہے۔ناولٹ کے لیے نہ تو صفحات کی کوئی قید ہوتی ہے اور نہ ہی اس کا موضوع رومانیت تک محدود ہوتا ہے۔

ناول اور ناولٹ میں بنیادی فرق کینوس کا ہے۔ناول میں زندگی کے تمام واقعات کو تفصیل سے پیش کیا جاتا ہے۔جب کہ ناولٹ میں انہیں تمام واقعات کو اختصار کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ناولٹ کی پیش کش میں جزئیات نگاری سے کم اور مکالمہ نگاری سے زیادہ کام لیا جاتا ہے۔المختصر یہ کہ ناولٹ نثری ادب بالخصوص فکشن کی ایک علاحدہ صنف ہے۔اس میں زندگی کے تمام واقعات کو اختصار کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔کرداروں کی پیش کش میں محتاط رہتے ہوئے طویل مکالموں کے بجائے اشاروں اور کنایوں سے زیادہ کام لیا جاتا ہے۔ ناولٹ کے بیان میں بیک وقت ایجاز و اختصار اور جامعیت وقطعیت ہوتی ہے یعنی ناولٹ کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ واقعات اور کرداروں کو سمیٹنے کا فن ہے۔

19.2.2 ناولٹ کا آغاز وارتقا؛

ناول اور افسانے کی طرح ناولٹ بھی اردو میں انگریزی ادب سے آیا ہے۔اردو میں جب ناول نگاری کی شروعات ہوئی تو اس کے ساتھ ناولٹ بھی لکھے گئے۔مولوی نذیر احمد کا شمار اردو کے اولین ناول نگاروں میں ہوتا ہے۔ان کی تخلیق ''ایامیٰ'' کو پہلا ناولٹ قرار دیا گیا ہے۔''ایامیٰ'' 1891 میں شائع ہوا تھا۔اس کا موضوع بیوہ عورتوں کا عقد ثانی ہے۔اس ناولٹ کی مرکزی کردار آزادی بیگم جوانی میں ہی بیوہ ہوگئی تھی اس نے بیوگی کا درد سہا تھا۔اس لیے وہ خود کو بیواؤں کی خدمت کے لیے وقف کر دیتی ہے۔لوگوں کو اس کی طرف متوجہ کرتی ہے اور مرنے سے پہلے ان کی حالت زار پر ایک دردناک تقریر کرتی ہے۔

مولوی نذیر احمد کے بعد اردو ناول نگاری میں پنڈت رتن ناتھ سرشار کا نام آتا ہے۔سرشار کی طبع زاد تخلیقات میں ''فسانۂ آزاد''،''جام سرشار''،''سیر کوہسار''،''کامنی''،''بچھڑی دلہن''،''پی کہاں''،''ہشو'' اور ''کڑم دھم'' اہم ہیں۔ان تخلیقات میں سے صدیق محی الدین نے 'پی کہاں' کو ناولٹ قرار دیا ہے اور سید وضاحت حسین رضوی نے 'ہشو' اور 'کڑم دھم' کو ناولٹ مانا ہے۔ان تینوں میں ناولٹ کی خصوصیات پائی جاتی ہیں۔اس عہد کے دوسرے بڑے ناول نگار عبدالحلیم شرر ہیں۔رومانی نثر لکھنے میں قدرت رکھتے تھے۔یہ اسلوب اردو والوں کے لیے نیا تھا اس لیے وہ بہت جلد لوگوں میں مقبول ہوگئے۔شرر نے زیادہ تر تاریخی ناول لکھے، لیکن ان کی تخلیق ''بدرالنسا کی مصیبت'' کو ناولٹ کے ارتقا کی اگلی کڑی تسلیم کیا جاتا ہے۔

بیسویں صدی کی ابتدا میں رومانی تحریک زور پکڑ چکی تھی۔اس تحریک کے تحت لکھنے والوں کا کوئی سماجی نقطۂ نظر نہیں تھا۔وہ صرف دلچسپی پر نظر رکھتے تھے۔اس تحریک کے تحت لکھنے والوں میں سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری اور سلطان حیدر جوش کے نام لیے جاسکتے ہیں۔نیاز فتح پوری ابتدا میں اسی رنگ کے لکھنے والوں میں شامل تھے۔بعد میں ان کا نقطۂ نظر بدل گیا تھا مگر ان کی جن تخلیقات نے انہیں شہرت دوام بخشا وہ رومانی تحریک کے زیر اثر ہی لکھی گئی تھیں۔ان میں ''ایک شاعر کا انجام''،''شہاب کی سرگزشت''،''نگارستان'' اور ''جمالستان'' کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔''ایک شاعر کا انجام'' اور ''شہاب کی سرگزشت'' کو ناقدین نے ناولٹ کے زمرے میں شمار کیا ہے۔

اردو ناول کے ارتقا میں پریم چند کا نام سب سے اہم ہے۔وہ ہر لحاظ سے گزشتہ ناول نگاروں میں منفرد اور خاص مقام رکھتے ہیں۔ان کی دو تخلیقات ''روٹھی رانی'' اور ''بیوہ'' کو ناقدین نے ناولٹ قرار دیا ہے۔ پریم چند نے ''روٹھی رانی'' میں اپنے آبا و اجداد کے حوالے سے راجپوت سورماؤں کے کارناموں کو بیان کیا ہے۔دراصل پریم چند کے ناولوں میں جہاں مختلف اور متضاد رجحانات سمٹ آئے ہیں وہیں ان کے یہاں روایات کا تحفظ بھی ملتا ہے۔یہ ناولٹ اسی کی زندہ مثال ہے۔

مولانا الطاف حسین حالی کے وقت سے ہی ادب کو سماج کے پس منظر میں دیکھنے کا سلسلہ شروع ہو گیا تھا، مگر ترقی پسند تحریک کی ابتدا کے بعد

ہندستان کی پوری زندگی میں ترقی پسندی کے نقوش دکھائی دینے لگے اور ادب نئی راہ پر بڑھنے لگا۔ ادب کو زندگی سے قریب تر کرنے اور زندگی کا ترجمان بنانے میں علی گڑھ تحریک اور ترقی پسند تحریک نے نمایاں کردار ادا کیا اور ناولٹ کو بھی بطور صنف ادب ارتقائی منازل تک پہنچانے میں ترقی پسندوں نے نمایاں حصہ لیا۔ ترقی پسند تحریک کے روح رواں سجاد ظہیر نے ''لندن کی ایک رات'' ناولٹ تحریر کیا۔ اس ناولٹ کو سجاد ظہیر نے 1936 میں لکھا تھا، لیکن اس کی اشاعت 1938 میں عمل میں آئی۔ اس ناولٹ میں شعور کی رو کی تکنیک سے کام لے کر لندن میں مقیم ہندستانی نوجوانوں کے ذہن، ان کے سوچنے کے انداز اور ان کے مختلف رجحانات کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ اس ناولٹ میں فن ناولٹ کی تمام خصوصیات موجود ہیں۔

کرشن چندر کا شمار ترقی پسند تحریک کے زیر اثر لکھنے والے قلم کاروں میں ہوتا ہے۔ انہوں نے ناول، ناولٹ، افسانے، ڈرامے سبھی اصناف میں طبع آزمائی کی ہے۔ ان کی تخلیق ''طوفان کی کلیاں''، ''جب کھیت جاگے'' اور ''پیار ایک خوشبو'' کا شمار ناولٹ میں کیا جاتا ہے۔ کرشن چندر کی ان تینوں تخلیقات میں ناولٹ کے اوصاف موجود ہیں۔ ان کے علاوہ ''دس روپیہ کا نوٹ''، ''گلشن گلشن ڈھونڈا تجھ کو''، ''غدار''، ''میری یادوں کے چنار''، ''زرگاؤں کی رانی''، اور ''دادر پل کے بچے'' وغیرہ کو بھی کچھ لوگ ناولٹ میں شمار کرتے ہیں۔

ناولٹ نگاری کی تاریخ میں کرشن چندر کے بعد عصمت چغتائی کا نام آتا ہے۔ ان کی تخلیقات میں ''ضدی'' اور ''دل کی دنیا'' کا شمار ناولٹ میں ہوتا ہے۔ ان دو ناولٹ کے علاوہ ''سودائی''، ''سوری ممی''، ''باندی''، ''عجیب آدمی'' اور ''جنگلی کبوتر'' کو بھی ناولٹ کے زمرے میں رکھا جاتا ہے۔ عصمت کے بعد ناولٹ کی تاریخ میں راجندر سنگھ بیدی کا نام آتا ہے، جنہوں نے ناولٹ کے فن کو فنی وفکری اعتبار سے بلندیوں تک پہنچایا۔ ان کی تخلیق ''ایک چادر میلی سی'' کا شمار اکثر ناقدین نے ناولٹ میں کیا ہے۔ ''ایک چادر میلی سی'' 1962 میں شائع ہوا۔ راجندر سنگھ بیدی کا یہ ناولٹ اردو ادب کا شاہکار ہے۔ بیدی نے اس ناولٹ میں پنجاب کے ایک گاؤں 'کوٹلیہ' کے چھوٹے کینوس پر پنجاب کے عوام کی زندگی کے بعض پہلوؤں کو بڑی فنی چابکدستی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اس میں زندگی اور سماج کا ایک اہم مسئلہ عورت کی مظلومیت کے علاوہ عورت کی دوسری شادی، معاشرتی بے راہ روی اور غربت و جہالت وغیرہ مسائل کو بھی چند کرداروں کی مدد سے بڑی سلیقے کے ساتھ نمایاں کیا گیا ہے۔ اس ناولٹ کا اسلوب شگفتہ اور لاجواب ہے۔ تحریر میں ہلکی ظرافت کا عنصر بھی شامل ہے۔

خواجہ احمد عباس نے بھی کئی اچھے ناولٹ تحریر کیے ہیں۔ ''دو بوند پانی''، ''تین پہیے''، ''ایک پرانا ٹب'' اور ''دنیا بھر کا کچڑا'' کا شمار اہم ناولٹ میں ہوتا ہے۔ ''دو بوند پانی'' میں خواجہ احمد عباس نے راجستھان کی زندگی میں پانی کی قلت کے اہم مسئلے کو اس کے مخصوص پہلوؤں کے ساتھ بیان کیا ہے۔ ''تین پہیے''، ''ایک پرانا ٹب'' اور ''دنیا بھر کا کچرا'' میں بمبئی کی معاشرتی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو بیان کیا گیا ہے۔ اس میں سیٹھوں، ساہوکاروں، فلم ڈائرکٹروں اور محنت، مزدوری کرنے والوں کی حقیقی زندگی کی تصویر نظر آتی ہے۔

عزیز احمد ایک شاعر، ناقد اور تخلیق کار کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔ انہوں نے شاعری کے ساتھ ڈرامے، ناول، ناولٹ اور افسانے بھی لکھے۔ ان کی تخلیقات میں ''جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں'' اور ''تیری دلبری کا بھرم'' کو ناقدین نے ناولٹ قرار دیا ہے۔ ''جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں'' ایک تاریخی ناولٹ ہے، جس میں حکومت و اقتدار اور جاہ وحشمت کے مسئلے کو بیان کیا گیا ہے۔ ''تیری دلبری کا بھرم'' بھی ایک رومانی ناولٹ ہے۔ ان کے علاوہ عزیز احمد کے ناولٹ کا مجموعہ ''پانچ ناولٹ'' کے عنوان سے شائع ہوا ہے، جس میں ''خدنگ جستہ''، ''جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں''، ''تیری دلبری کا بھرم''، ''مثلث'' اور ''برے لوگ'' شامل ہیں۔ اس مجموعے کو حمیرا اشفاق نے مرتب کیا ہے۔

بلونت سنگھ مشہور افسانہ نگار ہیں۔ انہوں نے زیادہ تر عصری مسائل کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ ان کی تخلیقات میں ''پہلا پتھر'' اور ''ایک معمولی لڑکی'' اچھے ناولٹ ہیں۔ ''پہلا پتھر'' میں تقسیم ملک کے پرآشوب دور کے مسائل کو محور بنایا گیا ہے اور اس پرُآشوب دور میں عورتوں پر ہونے والے مظالم کو بیان کیا گیا ہے۔ ''ایک معمولی لڑکی'' بھی آزادی سے قبل اور آزادی کے بعد ہونے والے فسادات پر مبنی ناولٹ ہے۔ اس میں سماجی عدم مساوات، محبت اور بے روزگاری جیسے مسائل بھی نمایاں کیے گئے ہیں۔

جوگندر پال اردو کے ایک معتبر فکشن نگار ہیں۔ ان کی تخلیقات میں پاکستان اور ہندستان کی مٹی سے بے حد لگاؤ صاف نظر آتا ہے۔ ان کے ناولٹ ''بیانات''، ''آمدورفت''، ''خواب رو'' اور ''پار پرے'' ہیں۔ حیات اللہ انصاری بحیثیت افسانہ و ناول نگار معروف ہیں۔ ان کا شمار ترقی پسند فکشن نگاروں میں ہوتا ہے۔ یہ گاندھیائی فلسفے سے بہت متاثر تھے۔ ان کا ناولٹ ''مدار'' اردو کا ایک اہم ناولٹ ہے۔ حیات اللہ انصاری نے اپنے اس ناولٹ میں زبان کے مسئلے کو اس کے تمام گوشوں کے ساتھ بیان کیا ہے۔

قاضی عبدالستار افسانہ و ناول نگار ہیں۔ وہ ایک عرصے تک ترقی پسند تحریک سے جڑے رہے مگر ان کی ترقی پسندی کچھ مختلف قسم کی ہے۔ انہوں نے جاگیردارانہ نظام اور جاگیرداروں کے احوال کو جس طرح سے اپنی تخلیقات میں پیش کیا ہے وہ دوسرے ترقی پسند تخلیق کاروں سے مختلف ہے۔ بدلتے ہوئے حالات میں زمینداروں کی کیا پوزیشن رہ گئی ہے اس پر قاضی صاحب کی بڑی گہری نظر ہے۔ ان کے اکثر ناولٹ کا پس منظر بھی زمیندارانہ زوال آمادہ تہذیب سے پیدا شدہ مسائل ہی ہیں۔ ''مجو بھیا''، ''بادل'' اور ''غبار شب'' کو ناقدین نے ناولٹ قرار دیا ہے۔ ''مجو بھیا'' میں قاضی عبدالستار نے یوپی کے ایک چھوٹے سے زمیندار ''مجو بھیا'' کی کہانی بیان کی ہے اور اسی ضمن میں ان کے خاص عزیزوں اور ان سے متعلق ملازموں اور کارندوں کے حالات بھی بیان کیے ہیں۔ ''غبار شب'' تہذیب و ثقافت کے پس منظر میں لکھا گیا اچھا ناولٹ ہے۔

قرۃ العین حیدر اردو کی ممتاز فکشن نگار ہیں۔ وہ ہندستان کی آزادی تک خیالی رومانی قصے لکھتی رہیں، مگر آزادی کے بعد کی صورت حال سے متاثر ہو کر جب انہوں نے اپنا پہلا ناول ''میرے بھی صنم خانے'' لکھا تو ان کا نقطۂ نظر اور اسلوب تحریر دونوں ہی بدلے ہوئے نظر آئے۔ قرۃ العین حیدر نے ہندستانی تہذیب و ثقافت کے علاوہ مغربی ادب کا بھی گہرا مطالعہ کیا ہے۔ انہیں زبان کے خوبصورت استعمال پر غیر معمولی قدرت حاصل تھی۔ قرۃ العین حیدر نے ناول اور افسانوں کے علاوہ ناولٹ میں بھی اپنے فکر و فن کا بہترین ثبوت دیا ہے اور اردو ناولٹ کو عروج تک پہنچانے میں اہم رول ادا کیا ہے۔ ان کے ناولٹ کا مجموعہ ''چار ناولٹ'' کے نام سے شائع ہوا ہے۔ اس مجموعے میں ''دلربا''، ''سیتاہرن''، ''چائے کے باغ'' اور ''اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو'' ناولٹ شامل ہیں۔ ان کے دو اور ناولٹ ''ہاؤزنگ سوسائٹی'' اور ''فصل گل آئی یا اجل آئی'' ہیں۔ ''دلربا'' لکھنؤ کے زوال پذیر جاگیردارانہ معاشرے کے پس منظر میں لکھا گیا ناولٹ ہے۔ ''سیتاہرن'' میں قرۃ العین حیدر نے عورت کے المیے اور تہذیبی جڑوں کی تلاش کو موضوع بنایا ہے۔ ''چائے کے باغ'' میں بھی محترمہ نے عورت کی ذات اور اس سے متعلق مسائل کو ہی تخلیقی گرفت میں لیا ہے۔ ''اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو'' میں بھی قرۃ العین حیدر نے کائنات کی سب سے خوبصورت تخلیق 'عورت' کے ہی مقدر اور اس کی محرومی کو بیان کیا ہے۔ ''ہاؤزنگ سوسائٹی'' میں تقسیم کے بعد نئی قدروں سے پیدا شدہ سیاسی، سماجی اور معاشی مسائل اور مختلف قسم کے کرپشن کے خطرناک نتائج کو پیش کیا گیا ہے۔ جب کہ ''فصل گل آئی یا اجل آئی'' تقسیم ملک کے پس منظر میں لکھا گیا ناولٹ ہے۔ ناقدین کا یہ عام خیال ہے کہ محترمہ کے فکشن کا موضوع زوال پذیر اودھ کا جاگیردارانہ معاشرہ ہے۔ ان کے اس ناولٹ پر بھی یہ بات صادق آتی ہے۔

شوکت صدیقی اردو ناول کے فکری وفنی ارتقا کے سلسلے کا ایک اہم نام ہے۔اردو میں ناولٹ نگاری کی روایت کو بھی حقیقت پسندانہ شعار سے قریب کرنے والوں میں شوکت صدیقی کا نام بہت اہم ہے۔انہوں نے ناولٹ میں معاشرتی موضوعات کو جگہ دی ہے۔شوکت صدیقی کے ناولٹ میں ہندوستانی ذہن وتہذیب کی پوری جھلک نظر آتی ہے۔ان کے ناولٹ 'کمین گاہ'' اور' جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے'' قابل ذکر ہیں۔''کمین گاہ'' میں مختلف طبقے کے مسائل کوموضوع بنایا گیا ہے۔

انتظار حسین اردو کے نامور اور اہم فکشن نگار ہیں۔انہوں نے نئے لکھنے والوں پر اپنے بہت سارے اثرات ڈالے ہیں۔ان کے اسلوب، ڈکشن اور تکنیک کی پیروی مسلسل کی جاتی رہی ہے۔ان کے ناول، ناولٹ، افسانے، سفرنامے اور ڈرامے عام طور پر زیر بحث رہے ہیں اور کئی جہتوں سے ان کی اہمیت پر گفتگو کی جاتی رہی ہے۔انتظار حسین کے یہاں بنیادی تجربہ ہجرت کا ہے۔اس لیے انجیل، قرآن، قصص الانبیا اور دیو مالا وغیرہ سے کافی مدد ملی ہے۔انہوں نے ناولٹ نگاری میں بھی داستانی اسلوب سے کام لے کر ناولٹ کے فن کو اس اسلوب سے آشنا کیا۔''دن'' ان کا مشہور ناولٹ ہے۔اس میں ہندستان کے زوال پذیر جاگیردارانہ تہذیب وتمدن کو موضوع بنایا گیا ہے۔انتظار حسین کے داستانی اسلوب نے اس ناولٹ میں ایک عجیب حسن پیدا کر دیا ہے۔

عبداللہ حسین اردو فکشن کی دنیا میں محتاج تعارف نہیں۔ان کا ناول ''اداس نسلیں'' شہرت دوام حاصل کر چکا ہے۔انہوں نے دو خوبصورت ناولٹ ''قید'' اور ''رات'' بھی لکھے ہیں۔اس کے علاوہ ناقدین نے ''نشیب''، ''ندی'' اور ' واپسی کا گھر'' کو بھی ناولٹ قرار دیا ہے۔

اقبال متین ترقی پسند افسانہ نگار ہیں۔یہ انجمن ترقی پسند مصنفین آندھرا پردیش کے صدر بھی رہ چکے ہیں۔جبر واستحصال ان کے افسانوں کا پسندیدہ موضوع ہے۔انہوں نے فکشن نگاری کے علاوہ شاعری بھی کی ہے۔ان کا ناولٹ ''چراغ تہ داماں'' ہے۔اس ناولٹ کو آندھرا پردیش، اردو اکیڈمی نے ایک اہم تخلیق قرار دے کر اقبال متین کو انعام سے نوازا بھی ہے۔اس ناولٹ میں اقبال متین نے جنس کو موضوع بنایا ہے، لیکن یہ ناولٹ جنسی جذبات کو ابھارتا نہیں ہے بلکہ جنسی جذبات کی گمراہیوں کی نشاندہی کرتا ہے۔ان کے علاوہ بھی بہت سارے ناولٹ نگار ہیں، جن کے نام اور ان کے ناولٹ کا ذکر یہاں ممکن نہیں ہیں۔

اردو میں آزادی سے قبل اور آزادی کے بعد جہاں اچھے ناول تخلیق گئے وہیں بہترین ناولٹ بھی منظر عام پر آئے، لیکن اردو کے ناقدین نے ناولٹ کے فن پر کوئی خاص توجہ نہیں دی۔پہلی بار ڈاکٹر عبادت بریلوی نے ناولٹ پر قلم اٹھایا اور ایک مضمون 'ناولٹ کی تکنیک' لکھا، جو ''نقوش'' لاہور کے جون 1955 کے شمارے میں شائع ہوا۔اس سے قبل اردو میں ناولٹ کے فن اور تکنیک پر بحث کو شجر ممنوعہ سمجھا جاتا رہا۔ساٹھ، ستر کی دہائی میں کئی رسائل نے ناولٹ نمبر نکالے اور ناولٹ رفتہ رفتہ ایک تخلیقی صنف کے طور پر مقبول ہوتا گیا۔اس کے باوجود اس پر تنقیدی کام نہیں ہو سکا۔پہلی بار صدیق محی الدین نے 1989 میں سنٹرل یونیورسٹی، حیدرآباد میں ''اردو ناولٹ کا مطالعہ'' کے موضوع پر اپنا پی ایچ۔ڈی کا مقالہ لکھا اور ناولٹ کے فن پر ناقدانہ نظر ڈالی۔1996 میں برکت اللہ یونیورسٹی، بھوپال میں صبا عارف نے ''اردو میں ناولٹ نگاری'' کے عنوان سے اپنا پی ایچ۔ڈی کا مقالہ لکھا اور ناولٹ کے فن اور تکنیک کو اجاگر کرنے کی سنجیدہ کوشش کی۔ایک اور پی ایچ ڈی ''اردو ناولٹ کا تحقیقی وتنقیدی تجزیہ'' کے عنوان سے گورکھ پور یونیورسٹی، گورکھ پور سے ہوئی، جس کے اسکالر سید وضاحت حسین رضوی ہیں۔انہوں نے بڑی محنت سے کام کیا اور ناولٹ کے فن کو ناول اور طویل مختصر افسانے سے مختلف ثابت کرنے کی کوشش کی۔اردو میں ناولٹ نگاری (فن اور ارتقاء) کے عنوان سے ایک تحقیقی کام ڈاکٹر سید مہدی احمد رضوی نے بھی کیا ہے۔ان تحقیقی کاوشوں کے بعد ناولٹ کا فن اتنا مبہم نہیں رہ گیا ہے۔

19.2.3 ناولٹ کےاجزائےترکیبی؛

ناولٹ کےاجزائےترکیبی میں تمام جز وناول اورافسانے سے ہوبہ ہومماثل ہیں،لیکن یہ تمام جز وناولٹ کی پیش کش کے اعتبار سے مختلف ہیں۔ذیل میں ان اجزا کے متعلق تفصیل سے گفتگو کی جارہی ہے۔

19.2.3.1 پلاٹ؛

پلاٹ کسی بھی نثری صنف کا اہم جز وہوتا۔ پلاٹ سے مراد واقعات کے منطقی اور فنی ترتیب سے ہے۔فکشن نگار واقعات کواس طرح سے ترتیب دیتا ہے کہ ایک کے بعد دوسرا واقعہ بالکل فطری معلوم ہوتا ہے۔فکشن میں استعمال ہونے والے پلاٹ مختلف قسم کے ہوتے ہیں،جن میں سادہ پلاٹ،مربوط پلاٹ،پیچیدہ پلاٹ،گتھا ہوا یامنظّم پلاٹ اور مجہول پلاٹ قابل ذکر ہیں۔اس کے علاوہ بھی کئی اور قسم کے پلاٹ ہوسکتے ہیں،جن کا تعین موضوع اور پیش کش کے اعتبار سے کیا جاسکتا ہے۔

ناولٹ کا پلاٹ ناول سے مختلف ہوتا ہے۔ناول میں مرکزی پلاٹ کے ساتھ ذیلی پلاٹ بھی ہوتے ہیں۔ناول چونکہ طویل ہوتا ہے اس لیے ناول نگار کہانی میں دلچسپی پیدا کرنے کے لیے مرکزی پلاٹ کے ساتھ ذیلی پلاٹ بھی قائم کرتا ہے،جس سے قاری متجسس ہوجاتا ہے۔ناولٹ چھوٹا ہوتا ہے،جس کی وجہ سے اس میں تجسس کی گنجائش اس حدتک نہیں ہوتی جتنی کہ ناول میں ہوتی ہے۔اسی لیے ناولٹ نگار مرکزی پلاٹ کی مدد سے کہانی کوآگے بڑھاتا ہے۔ہاں یہ ضرور ہے کہ ناولٹ نگار کہانی میں دلچسپی پیدا کرنے کے لیے کبھی کبھی حوالہ جاتی پلاٹ بھی قائم کرتا ہے۔ہندی کے مشہور نقاد دھریندرورما ناولٹ کے پلاٹ کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''ناول کی طرح اس میں ذیلی پلاٹ(Under plot)نہیں ہوتا اور حوالہ جات پلاٹ(Episode)بھی اتنے کم ہوتے ہیں کہ کہانی کی وحدت اورامتزاج میں رکاوٹ پیدا نہ کرسکیں۔''
>
> (ڈاکٹر دھریندرورما،ہندی ساہتیہ کوش،ص79)

ناولٹ کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس کا پلاٹ سادہ اور مربوط ہو۔اس قسم کے پلاٹ میں تسلسل اور ربط واضح طور پر قائم رہتا ہے۔سادہ پلاٹ میں کہانی ایک ہی مرکزی خیال پرآگے بڑھتی ہے اور ناولٹ کا راوی تسلسل کے ساتھ کہانی بیان کرتے ہوئے آگے بڑھتا جاتا ہے۔اردو میں جو کامیاب ناولٹ لکھے گئے ہیں ان میں عام طور پر اسی طرح کے پلاٹ کو برتا گیا ہے۔ناول میں مرکزی کہانی کے ہمراہ کئی چھوٹی چھوٹی کہانیاں بھی چلتی رہتی ہیں،لیکن ناولٹ کے پلاٹ میں ضمنی کہانیوں کی اتنی گنجائش نہیں ہوتی۔ناولٹ نگار ضمنی کہانیوں کی بجائے حوالہ جاتی پلاٹ کا سہارا لیتا ہے۔

19.2.3.2 کردارنگاری؛

ناولٹ بنیادی طور پرانسان اوراس کی زندگی،اس کے جذبات اوراس کے ماحول کا مطالعہ ہے،لہٰذا ناولٹ میں کرداروں کی منظرکشی اور کردارنگاری کافن بڑی اہمیت رکھتا ہے۔اگر ناولٹ نگار نے کردارنگاری کا فریضہ بہ صورت احسن انجام نہ دیا تو یہ ناولٹ نگار کا عیب تصور کیا جاتا ہے اوراد بی حلقوں میں بھی اس کی کوئی پذیرائی نہیں ہوتی ہے۔کردار جتنا فعال اور جاندار ہوگا ناولٹ اتنا ہی مؤثر ہوگا۔ناولٹ میں چونکہ مختصر وقت اور الفاظ میں کردار کے تاثر کو پوری طرح ابھارنا مقصود ہوتا ہے اس لیے کردارنگاری کے معاملے میں ناولٹ نگار کو زیادہ محتاط رہنا پڑتا ہے اوراسے فنی باریکیوں کا بھی خیال رکھنا پڑتا ہے۔

ناولٹ میں کردار پلاٹ سے کم اہمیت نہیں رکھتا۔اس میں جو واقعات پیش آتے ہیں وہ کرداروں کے سہارے ہی آگے بڑھتے ہیں۔اس لیے ناولٹ میں کردار نگاری کو ایک اہم مقام حاصل ہے۔ناول میں کرداروں پر مختلف زاویوں سے تفصیلی روشنی ڈالی جاتی ہے،لیکن ناولٹ کا کینوس محدود ہوتا ہے،اس لیے ناولٹ میں کردار کا مکمل رخ تو پیش کیا جاتا ہے،لیکن ان کے پیش کش میں اختصار سے کام لیا جاتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ ناول نگار اپنے کرداروں کو آزاد چھوڑ دیتا ہے،لیکن ناولٹ نگار اپنے کرداروں کو آزاد نہیں چھوڑتا بلکہ ان کو اپنی گرفت میں لیے رہتا ہے اور ان کی شخصیت غیر معمولی بنا کر پیش کرتا ہے۔ڈاکٹر پریم شنکر ناولٹ کی کردار نگاری پر اپنی رائے ظاہر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ناولٹ کے کرداروں، بالخصوص ہیرو کو بعض اوقات غیر معمولی بھی بنانا پڑتا ہے کیونکہ اس سے اس کی شخصیت کے خدوخال پوری طرح نمایاں ہو سکتے ہیں۔اس کو خود سے کشمکش میں مبتلا کیا جا سکتا ہے اور اسی کشمکش میں اس کی شخصیت بکھری ہوئی دکھائی جاسکتی ہے۔'' (ڈاکٹر پریم شنکر، رسالہ آلوچنا، ناول نمبر، ص199)

ناولٹ کی کامیابی اور ناکامی کا دارومدار اس کی کردار نگاری پر ہے۔یہاں ناولٹ نگار کو اپنا ساراز ورصرف کرنا پڑتا ہے اور کرداروں پر ماہر نفسیات جیسی تیز نگاہ ڈالنی پڑتی ہے۔ناولٹ کا کینوس بھلے ہی ناول کے کینوس سے چھوٹا ہوتا ہو مگر مشاق و ماہر فنکار اس میں بھی کردار کا حقیقی رنگ وروپ پیش کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔کردار کا تجزیہ ماحول اور روزمرہ کے مشاغل و واقعات کی روشنی میں کیا جانا چاہیے۔ناولٹ کی کردار نگاری میں ساراز ور مرکزی کردار پر صرف کرنا پڑتا ہے اور ضمنی کرداروں کو اس لیے پیش کیا جاتا ہے کہ وہ اپنی اہمیت کو برقرار رکھتے ہوئے مرکزی کردار کی اہمیت وافادیت کو بڑھائیں۔

19.2.3.3 تکنیک؛

تکنیک نثری ادب کی کسی صنف کو مواد کے ذریعے ہیئت کی تشکیل میں لانے کا ہنر ہے۔ادبی تکنیکیں اصناف کے تقاضے کے مطابق تشکیل نہیں پاتی بلکہ موضوع کے مواد کے مطابق تشکیل پاتی ہیں۔یہی وجہ ہے فکشن میں تکنیکی تنوع پیدا ہوجاتا ہے۔بدلتے ہوئے رجحانات اور ادبی تحریکات کے حوالے سے ناولٹ کی تکنیک میں تبدیلی آتی ہے۔ناول اور افسانے کی طرح ہر ناولٹ کی تکنیک مختلف ہوتی ہے،جو موضوع اور مواد کے اعتبار سے اپنا رنگ پکڑتی ہے۔تکنیک دراصل ایک ذریعہ ہے،ایک وسیلہ ہے،جس کے حوالے سے ایک فکشن نگار اپنا مقصد،اپنا نقطۂ نظر قاری کے سامنے پیش کرتا ہے۔

ان کے علاوہ بھی تکنیک کی چند خصوصیات ہیں،جن پر توجہ دینے کی ضرورت ہے۔یہ بات بھی ذہن نشین رکھنے کی ہے کہ تکنیک کو انہیں خوبیوں اور انہیں سانچوں سے باندھا جاسکتا ہے،جن سے تکنیک کی نت نئی صورتیں ظہور پذیر ہوسکتی ہیں۔فکشن نگار اپنے پلاٹ،قصہ،مکالمہ اور منظر نگاری کے تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے جو بہتر اور مناسب تکنیک سمجھتا ہے،اسے استعمال کرتا ہے۔ناولٹ کی تکنیکیں ناول سے مختلف نہیں ہوتیں۔دونوں میں فرق صرف پیش کش اور برتاؤ کا ہے۔ڈاکٹر ابن فرید ناولٹ کی تکنیک کے متعلق اپنی رائے اس طرح پیش کرتے ہیں:

> ''تکنیک کے لحاظ سے ناول اور ناولٹ میں کوئی فرق نہیں البتہ برتاؤ (Treatment) کے لحاظ سے دونوں میں فرق ہے۔ناول تفصیل کا متقاضی ہوتا ہے اور ناولٹ قدرے اختصار کا۔ناول میں کرداروں، واردات کے وسیع تر عمل کو اہمیت دی جاتی ہے۔اس کے برخلاف ناولٹ میں جامعیت کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔'' (سوال نامہ،

بحوالہ: ڈاکٹر وضاحت حسین رضوی، اردو ناولٹ، ص39)

ڈاکٹر ابن فرید کا ماننا ہے کہ ناول اور ناولٹ کی تکنیک میں صرف اور صرف برتاؤ کا فرق ہے۔ان کی یہ بات بہت حد تک درست بھی ہے۔ چونکہ ناول اور ناولٹ کے اجزائے ترکیبی میں جزو کے اعتبار سے کوئی فرق نہیں ہے۔تمام اجزا ایک ہی ہیں۔فرق صرف ان تمام اجزا کی پیش کش اور برتاؤ کا ہے، جس میں تکنیک بھی شامل ہے۔

19.2.3.4 زماں ومکاں اور آفاقیت؛

ناول کی طرح ناولٹ میں بھی زماں و مکاں اور آفاقیت کی بڑی اہمیت ہے۔زماں، دنیا و مافیہا کے گزرنے اور گزرتے رہنے کا شدید احساس ہے۔مکاں، دنیا کے کسی بھی مقام پر رونما ہونے والے واقعات کو کہتے ہیں۔کوئی بھی واقعہ ایک خاص جگہ اور خاص وقت ہی میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔اسی وجہ سے تخلیق کار ناولٹ لکھنے کے لیے کینوس کے انتخاب میں زماں و مکاں کا خال خیال رکھتا ہے۔ناولٹ کی طرح ناولٹ میں زماں و مکاں کو کئی طرح سے پیش کیا جاتا ہے۔زماں یعنی وقت کی عام تفہیم یہ ہے کہ وقت حال سے لے کر ماضی اور مستقبل میں ہر لمحے جاری و ساری رہتا ہے۔مثال کے طور پر جس وقت آپ کوئی واقعہ پڑھ رہے ہیں اس وقت آپ اسی لمحے کی طرف بھی غور کر رہے ہیں، جب وہ جملہ لکھا گیا تھا۔یہیں سے آپ کے سوچنے سمجھنے کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے، جو حال کے ساتھ ساتھ مستقبل تک جاری رہتا ہے۔وقت کے اسی نقطے سے دوسرے نقطے کے دورانیہ میں جو واقع ہوتا ہے، اسے واقعے کا نام دیا جاتا ہے۔اس طرح کا واقعہ زمانی واقعہ کہلاتا ہے۔اسی طرح وحدت مکاں کا بھی معاملہ ہے۔کوئی بھی ادب ہو کسی نہ کسی فضا یا ماحول ومقام میں پرورش پاتا ہے۔

آفاقیت یہ ہے کہ دنیا و مافیہا کی وہ قدریں جو زمانی ومکانی اعتبار سے مسلسل جاری و ساری رہتی ہیں۔ان کی نوعیت و ماہیت کچھ بھی ہو سکتی ہیں۔آفاقیت کی دو صورتیں ہوتی ہیں۔ایک تو یہ کہ موضوع کی اہمیت آفاقی ہو۔جیسے بھوک کا احساس، رونے کا احساس، درد کا احساس محبت و نفرت وغیرہ۔دوسری یہ کہ وہ موضوع جو اپنے عہد کے بعد بھی باقی رہے، لیکن اس کا تعین ایک وقت گزرنے کے بعد ہی کیا جا سکتا ہے۔جیسے پریم چند کا افسانہ ''کفن''، یا اکبر اور اقبال کے آفاقی اشعار وغیرہ۔

19.2.3.5 عنوان اور نقطۂ نظر میں رشتہ؛

''عنوان اور نقطۂ نظر میں رشتہ'' بھی ناولٹ کا یک اہم جز ہے۔ہر فن کار کا کوئی نہ کوئی نقطۂ نظر ہوتا ہے۔اس نقطۂ نظر کی پیش کش کے لیے فن کار اپنی تخلیق کو جنم دیتا ہے۔مثلاً ترقی پسندوں کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ ادب کو معاشرتی تبدیلی کے لیے استعمال کیا جائے۔اس کے برعکس کسی کا نقطۂ نظر تاریخی بھی ہوتا ہے، جو تاریخ کے حوالے سے اپنی تخلیق کو جنم دیتا ہے تاکہ قوم کو عظمت رفتہ کی بازیافت میں ہمت وحوصلہ پیدا کیا جا سکے۔ہر انسان اپنا نقطۂ نظر رکھتا ہے۔فنکار حساس ہونے کے ساتھ ساتھ مشاہدے کی وسعت سے مالا مال ہوتا ہے۔فن کار کا کمال اس میں ہے کہ وہ اپنے نقطۂ نظر کو زیادہ نمایاں نہ ہونے دے، بلکہ فن کے دبیز پردے میں اپنے نقطۂ نظر کو ملفوف کر کے پیش کرے۔بڑا فکشن نگار وہی ہوتا ہے، جو عنوان اور نقطۂ نظر کے مابین باریک سے باریک رشتے کو بھی اجاگر کر دے۔ناولٹ کے عنوان اور اس کے نقطۂ نظر سے رشتہ میں بھی انہیں باتوں کا خیال رکھا جاتا ہے۔

19.2.3.6 زبان وبیان؛

ناولٹ کے تمام واقعوں اور کرداروں کی پیشکش کا وسیلہ زبان و بیان ہے۔کرداروں کی حرکات وسکنات بول چال اور جذبہ وفکر کو زبان و

بیان ہی سامنے لاتا ہے۔مکالمہ نہ صرف واقعات کے اظہار کا ایک ذریعہ ہے بلکہ اس کی مدد سے کردار کا ذہنی رجحان، اس کی فہم وفراست اور اس کی شخصیت واضح ہو جاتی ہے۔مکالمے میں نہ صرف زندگی سانس لیتی ہوئی محسوس ہوتی ہے بلکہ اس میں مقامی اور سیاسی رنگ کا ہونا بھی ضروری ہے یہ سماجی خصوصیت صرف مکالمے سے ظاہر ہوتی ہے۔اس طرح زمانی اور مکانی اعتبار سے بھی مکالمہ اپنے کردار کے نزدیک ہو اور اس میں اس عہد کی تمام خصوصیات موجود ہوں۔

اچھا ناولٹ تخلیق کرنے کے لیے نہ صرف یہ کہ بہترین مکالمے لکھنے ہوتے ہیں بلکہ بیانیے میں بھی اختصار سے کام لینے کی ضرورت ہوتی ہے۔تخلیق کار کو چاہیے کہ وہ واقعے کو بیان کرتے وقت چھوٹے جملے یا محاوراتی جملے کا استعمال کرے۔مثال کے طور پر ''درد نہ رکھنے والا انسان'' کی جگہ ''بے درد انسان'' یا ''قدر کرنے والا'' کی جگہ ''قدر دان'' یا پھر ''اس کے اندر خلوص تھا'' کی جگہ ''وہ مخلص تھا''۔جیسے جملوں کا انتخاب کرے۔اس سے نہ صرف یہ کہ بیانیہ طوالت سے ماورا ہوگا بلکہ اختصار کی وجہ سے زبان و بیان میں حسن بھی پیدا ہوگا اور قاری زیادہ لطف اندوز ہو سکے گا۔بیانیہ کے اختصار کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ جملے میں مشترک الفاظ کو حذف کر کے صرف مرکزی (Core) الفاظ کا اہتمام کیا جائے۔اس سے جملہ نہ صرف مختصر ہوگا بلکہ اس کی جامعیت اور قطعیت میں مزید نکھار پیدا ہو جائے گا۔مثال کے طور پر قرۃ العین حیدر کے ناولٹ ''اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو'' کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''دیواروں پر چغتائی کے پرنٹ۔ایک طرف غالب، دوسری طرف ٹیگور۔کونے میں فلور لیمپ۔بک سیلف میں انگریزی اردو کتابیں۔نیچی طویل میز پر اردو کے ترقی پسند جریدے اور چند تازہ پاکستانی رسالے۔فرش پر رنگین چٹائی۔'' (اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو، چار ناولٹ، ص348)

درج بالا اقتباس میں قرۃ العین حیدر نے بہت خوبصورتی سے ایک کمرے کا پورا منظر دو سطروں میں بیان کر دیا ہے۔جب کہ اس منظر کو ناول میں بیان کرنے کے لیے ایک صفحہ درکار ہوگا۔ناول اور ناولٹ کے زبان و بیان میں یہی بنیادی فرق ہے۔

19.3 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

☆ ناولٹ اطالوی زبان کے لفظ Novella سے اخذ کیا گیا ہے، جسے انگریزی میں Novelette کہا جاتا ہے۔ناولٹ ناول کے مقابلے میں قدرے مختصر اور افسانے سے کافی طویل ہوتا ہے۔

☆ انگریزی میں ناولٹ کے لیے Novelette، Short Novel اور Small Novel نام تجویز کیے گئے ہیں۔یہ تینوں لفظ باہم مربوط ہیں، جن کے معنی مختصر یا چھوٹا ناول کے ہیں۔

☆ ناولٹ محض طوالت اور اختصار کی بنیاد پر ناول اور افسانے سے مختلف نہیں ہے بلکہ طویل اور مختصر کے علاوہ ناولٹ کو جو چیز ناول اور افسانے سے ممیّز کرتی ہے وہ اس کا فن ہے۔ناولٹ کے لیے نہ تو صفحات کی کوئی قید ہے اور نہ ہی اس کے موضوع کی کوئی حد ہے۔

☆ ناولٹ نثری ادب بالخصوص فکشن کی ایک علاحدہ صنف ہے۔اس میں زندگی کے تمام واقعات کو اختصار کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔کرداروں کی پیش کش میں محتاط رہتے ہوئے طویل مکالموں کے بجائے اشاروں اور کنایوں سے زیادہ کام لیا جاتا ہے۔ناولٹ کے بیان میں بیک

وقت ایجاز واختصار اور جامعیت وقطعیت ہوتی ہے یعنی ناولٹ کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے واقعات اور کرداروں کو سمیٹنے کا فن ہے۔

☆ ناول اور افسانے کی طرح ناولٹ بھی اردو میں انگریزی ادب سے آیا ہے۔اردو میں جب ناول نگاری شروع ہوئی تو اس کے ساتھ ناولٹ بھی لکھے گئے۔مولوی نذیر احمد کا شمار اردو کے اولین ناول نگاروں میں ہوتا ہے۔ان کی تخلیق ''ایامیٰ'' کو پہلا ناولٹ قرار دیا گیا ہے۔

☆ ترقی پسند تحریک کے روح رواں سجاد ظہیر نے 1936 میں ''لندن کی ایک رات'' ناولٹ تحریر کیا،لیکن اس کی اشاعت 1938 میں عمل میں آئی۔اس ناولٹ میں فن ناولٹ کی تمام خصوصیات موجود ہیں۔

☆ قرۃ العین حیدر اردو کی ممتاز فکشن نگار ہیں۔انہوں نے ناول اور افسانے کے علاوہ ناولٹ میں بھی اپنے فکر وفن کا بہترین ثبوت دیا ہے اور اردو ناولٹ کو بامِ عروج تک پہنچانے میں اہم رول ادا کیا ہے۔ان کے ناولٹ کا مجموعہ ''چار ناولٹ'' کے نام سے شائع ہوا ہے۔اس مجموعے میں ''دلربا''،''سیتاہرن''،''چائے کے باغ'' اور ''اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو'' ناولٹ شامل ہیں۔ان کے دو اور ناولٹ ''ہاؤسنگ سوسائٹی'' اور ''فصل گل آئی یا اجل آئی'' بھی اردو ناولٹ کے میدان میں بیش بہا اضافہ ہیں۔

☆ قرۃ العین حیدر کے ناولٹ میں بیشتر کردار حقیقی ہیں، جو اپنی تہذیب وثقافت کی پاسداری کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔انہوں نے برصغیر کی تہذیب اور احساسات کی مٹی سے اپنے کرداروں کو تیار کیا ہے۔

☆ عبداللہ حسین کے دو ناولٹ ''قید'' اور ''رات'' بہت مشہور ہیں۔اس کے علاوہ ناقدین نے ان کی تخلیق ''نشیب''،''ندی'' اور ''واپسی کا گھر'' کو بھی ناولٹ قرار دیا ہے۔اقبال متین کا ناولٹ ''چراغ تہ داماں'' بھی بہت اہم ہے۔ان کے علاوہ بھی بہت سے ناولٹ نگار ہیں، جن کے نام اور ان کے ناولٹ کا ذکر یہاں ممکن نہیں ہے۔

☆ اردو میں آزادی سے قبل اور آزادی کے بعد اچھے ناولٹ منظر عام پر آئے،لیکن اردو کے ناقدین نے ناولٹ کے فن پر کوئی خاص توجہ نہیں دی۔پہلی بار ڈاکٹر عبادت بریلوی نے ناولٹ پر قلم اٹھایا اور ایک مضمون ''ناولٹ کی تکنیک'' لکھا، جو ''نقوش'' لاہور کے جون 1955 کے شمارے میں شائع ہوا۔اس سے قبل اردو میں ناولٹ کے فن اور تکنیک پر بحث کرنا غیر ضروری سمجھا جاتا رہا۔

☆ دھیرے دھیرے ناقدین نے اردو ناولٹ پر توجہ دینی شروع کی اور ناولٹ پر کئی تحقیقی مضامین ومقالے اور کتابیں منظر عام پر آئیں۔ ان تحقیقی کاوشوں کے بعد ناولٹ کے تخلیقی میدان میں گراں قدر اضافہ ہوا ہے۔

19.4 کلیدی الفاظ

لفظ	:	معنی			
متقاضی	:	تقاضا، طلب کرنا	باہم	:	آپس میں، ساتھ ساتھ
تنظیم	:	ادارہ، منظّم، جماعت	ارتباط	:	ربط ضبط، میل جول
ایجاز واختصار	:	مختصر کرنا، چھوٹا کرنا	بے اختیار	:	اپنے آپ، بے قابو
مزین	:	سجانا، آراستہ کرنا	مربوط	:	وابستہ، لگا ہوا، جڑا ہوا
ارتکاز	:	رجحان، میلان، مرکزیت	منشاء مصنف	:	مصنف کی مرضی

اسم تصغیر : چھوٹا سا، ذرا سا، وہ اسم جس کے معنوں میں کسی طرح کا چھوٹا پن پایا جائے

معتدل : درمیانہ، قابل برداشت، معیار و مقدار میں اوسط درجے کا

19.5 نمونۂ امتحانی سوالات

19.5.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ ناولٹ کی ماخذی زبان کیا ہے؟

2۔ ''A Hand Book to Literature'' کے مصنف کا کیا نام ہے؟

3۔ انگریزی میں ناولٹ کے لیے کون سے تین نام تجویز کیے گئے ہیں۔

4۔ اردو کا پہلا ناولٹ کسے مانا جاتا ہے؟

5۔ ''چار ناولٹ'' کس کی تصنیف ہے؟

6۔ ''ایامیٰ'' کس سن میں شائع ہوا؟

7۔ عزیز احمد کی کتاب ''پانچ ناولٹ'' کو کس نے مرتب کیا ہے؟

19.5.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ ناولٹ کی تعریف بیان کیجیے۔

2۔ ناولٹ کے آغاز و ارتقا سے واقف کرائیے۔

3۔ ناولٹ میں کردار نگاری کی اہمیت کو اجاگر کیجیے۔

4۔ اردو کے کسی ایک ناولٹ نگار کا تعارف پیش کیجیے۔

19.5.3 طویل جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ ناولٹ کی تعریف کرتے ہوئے اس کی روایت بیان کیجیے۔

2۔ ناولٹ کے فنی لوازمات پر مفصل بحث کیجیے۔

19.6 مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ کتابیں

1۔ اردو ناولٹ کا مطالعہ : صدیق محی الدین

2۔ اردو میں ناولٹ نگاری : ڈاکٹر صبا عارف

3۔ اردو ناولٹ کا تحقیقی و تنقیدی تجزیہ : ڈاکٹر سید وضاحت حسین رضوی

4۔ اردو ناولٹ (ہیئت، اسالیب اور رجحان) : ڈاکٹر وضاحت حسین رضوی

5۔ رسالہ ''شاہکار''، ناولٹ نمبر (1958) : محمد یوسف (مدیر)

اکائی20:   ناولٹ : چائے کے باغ : قرۃالعین حیدر

اکائی کے اجزا

20.0 تمہید

اس سے پہلے کی اکائی میں آپ نے ناولٹ کے فن کا مطالعہ کیا۔ ناولٹ فکشن کی نثری بیانیہ کی ایک صنف ہے۔ ناولٹ لاطینی زبان کے Novello سے مشتق ہے، Novella اسی کا مونث ہے اور جس سے ناول مشتق ہے، جس کے معنی نئے کے ہیں۔ طوالت کے اعتبار سے ناولٹ عموماً سات ہزار پانچ سو الفاظ سے انیس ہزار نو سو ننانوے الفاظ کے درمیان ہوتا ہے۔ ابتداً ناولٹ میں زندگی کے جمالیاتی اور جذباتی معاملات کو پیش کیا جاتا تھا، لیکن امتدادِ زمانہ ان معاملات کے ساتھ ساتھ زندگی کے دیگر واقعات کو بھی اختصار کے ساتھ پیش کیا جانے لگا ہے۔ اس کے کرداروں کی پیش کش میں طویل مکالموں کے بجائے اشاروں اور کنایوں سے زیادہ کام لیا جاتا ہے۔ ناولٹ کے بیان میں بیک وقت ایجاز واختصار اور جامعیت و قطعیت ہوتی ہے یعنی ناولٹ کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے واقعات اور کرداروں کو سمیٹنے کا فن ہے۔ اس اکائی میں آپ ایک ایسے ہی ناولٹ ''چائے کے باغ'' کا مطالعہ کریں گے، جسے قرۃ العین حیدر نے تخلیق کیا ہے۔ ان کا شمار اردو کے عظیم فکشن نگاروں میں ہوتا ہے۔ انھوں نے ناول، ناولٹ اور افسانے سبھی میں طبع آزمائی کی ہے اور اپنی نہایت عمدہ تخلیقات سے ان اصناف کو مالا مال کیا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے متعدد ناول اور افسانوں کے علاوہ چھے ناولٹ ''دِل ربا''، ''سیتا ہرن''، ''چائے کے باغ''، ''اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو''، ''ہاؤزنگ سوسائٹی'' اور ''فصل گل آئی یا اجل آئی'' بھی شائع ہوئے ہیں۔ یہاں پر آپ ناولٹ ''چائے کے باغ'' کے موضوعاتی اور فنی پہلوؤں کے تنقیدی تجزیے کا مطالعہ کریں گے۔

20.1 مقاصد

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ؛

- ☆ قرۃ العین حیدر کے حالات زندگی سے متعلق معلومات حاصل کرسکیں گے۔
- ☆ قرۃ العین حیدر کی تمام اہم تصانیف سے واقفیت حاصل کرسکیں گے۔
- ☆ قرۃ العین حیدر کی ناولٹ نگاری کی اہم خصوصیات سے واقفیت حاصل کرسکیں گے۔
- ☆ ناولٹ ''چائے کے باغ'' کا موضوعاتی تنقیدی تجزیہ کرسکیں گے۔
- ☆ ناولٹ ''چائے کے باغ'' کا فنی تنقیدی تجزیہ کرسکیں گے۔
- ☆ اس ناولٹ کے مطالعے کے بعد زندگی کے مختلف طرز ہائے کا گہرائی اور گیرائی کے ساتھ علم حاصل کرسکیں گے۔
- ☆ اس ناولٹ کے مطالعے کے بعد معیاری زبان کے استعمال اور ادب کی تفہیم سے خود کو آراستہ کرسکیں گے۔

20.2 قرۃ العین حیدر کے حالاتِ زندگی

قرۃ العین حیدر 20 رجنوری 1927ء کو علی گڑھ میں پیدا ہوئیں۔ ان کی پیدائش کے وقت ان کے والد سجاد حیدر یلدرم علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے رجسٹرار تھے۔ ان کی والدہ کا نام نذر سجاد حیدر ہے۔ قرۃ العین حیدر کا ابتدائی نام نیلوفر تھا، لیکن ان کے ماموں جان سید افضل علی نے بدل کر ان کا نام قرۃ العین حیدر رکھ دیا۔ عرف عام میں قرۃ العین حیدر کو لوگ عینی کہتے ہیں۔ عینی کی یہ خوش نصیبی ہے کہ ان کے والد معروف اور صاحب طرز افسانہ نگار اور ناول نگار گزرے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کو تعلیمی و تربیتی، ثقافتی و خاندانی اور جینی اعتبار سے ادبی اور تخلیقی ذہن و شخصیت وراثت میں ملی تھی۔

ان کے مورث اعلیٰ وسط ایشیا سے ہندوستان آئے تھے۔ سید کمال الدین کو عینی نے ناول ''آگ کا دریا'' میں مسلمانوں کی ہندوستان میں آمد کی علامت کے طور پر ایک کردار کی شکل میں پیش کیا ہے۔ انھوں نے 1180ء میں ترکمانیہ سے ہندوستان کی طرف کوچ کیا اور یہی سید کمال الدین بن سید عثمان ترمذی قرۃ العین حیدر کے جداعلیٰ تھے۔ سید کمال الدین ترمذی نے تھانیسر سے متصل قصبہ کیتھل ریاست ہریانہ میں مستقل طور پر سکونت اختیار کی اور ہریانوی زبان میں اسلام کی تبلیغ کا کام کیا۔ سید کمال الدین کے بیٹے سید جلال الدین غازی تھے اور سید جلال الدین غازی کے صاحبزادے سید حسن ترمذی تھے، جو قصبہ نٹہور ضلع بجنور میں بس گئے تھے۔ قرۃ العین حیدر کے آباواجداد کی حویلیوں کے نشانات کھنڈر کی شکل میں آج بھی پائے جاتے ہیں۔ سید حسن ترمذی کے لڑکے آخوند امام بخش تھے اور ان کے لڑکے میر احمد علی تھے جو میرٹھ چھاؤنی میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے معمولی

سپاہی تھے۔ان کے بڑے لڑکے سید جلال الدین حیدر، سید سجاد حیدر یلدرم کے والد تھے اور قرۃ العین حیدر کے دادا تھے۔ یلدرم کے دادا میر احمد نے زور وشور سے انگریزوں کے خلاف علَمِ بغاوت بلند کیا تو ساری جاگیر ضبط ہوگئی۔ نتیجتاً یلدرم کے والد اور خاندان کے دیگر افراد کو سرکاری نوکری کا سہارا لینا پڑا۔ان کا خاندان اپنی علمیت اور فضیلت کے لیے بہت ممتاز تھا۔ان کے خاندان کی ایک خاتون بی بی اُمِ نے قرآن شریف کا فارسی زبان میں ترجمہ بھی کیا تھا۔

سجاد حیدر یلدرم نے بھی بہ حیثیت ادیب کافی شہرت حاصل کی۔اردو میں جدید طرز کے مختصر افسانے کا بانی ہونے کا شرف ان کو حاصل ہے۔اردو افسانے میں رومانیت کے رجحان کا بانی بھی انہیں ہی قرار دیا گیا ہے۔

18 /جون 1912ء کو مشہور افسانہ نگار محترمہ نذر الباقر سے یلدرم کی شادی ہوئی۔محترمہ کا اصل نام نذر زہرا بیگم تھا۔عورتوں کے اخبار ''تہذیب نسواں'' میں لکھا کرتی تھیں۔1910ء میں ان کا پہلا ناول ''اختر النساء بیگم'' اور 1918ء میں دوسرا ناول ''آہ مظلوماں'' شائع ہوا۔ان کے سبھی ناولوں کو یکجا کر کے قرۃ العین حیدر نے ''ہوائے چمن میں خیمۂ گل'' کے عنوان سے کلیات کی شکل میں ترتیب دیا ہے۔

سجاد حیدر کے یہاں چھے اولادیں ہوئیں۔چار بچے بچپن ہی میں انتقال کر گئے۔ایک لڑکا مصطفیٰ حیدر اور ایک لڑکی قرۃ العین حیدر بقید حیات رہے، جن میں سے مصطفیٰ حیدر کا پاکستان میں انتقال ہو گیا۔

عینی کا بچپن بڑے ہی عیش وآرام سے گزرا، کافی ناز ونعم سے پرورش ہوئی۔ان کا گھرانہ کافی خوش حال تھا۔چوں کہ گھر کی واحد لڑکی تھیں، لہٰذا گھر کے تمام لوگ کافی توجہ دیتے تھے۔ان کے خاندان کے لوگ نئی قدروں کو گلے لگانا بھی چاہتے تھے اور پرانی قدروں کو چھوڑنا بھی نہیں چاہتے تھے۔اس طرح سے ان کا خاندان نئی اور پرانی قدروں کا آماج گاہ تھا۔

عینی کی زندگی کے ابتدائی دن علی گڑھ اور پورٹ بلیر میں گزرے۔میٹرک کی تعلیم انہوں نے دہرادون کے ایک پرائیوٹ اسکول سے حاصل کی۔اس کے بعد ازابلا برن کالج لکھنؤ سے انٹرمیڈیٹ کی تعلیم حاصل کی۔اس کے بعد لکھنؤ یونیورسٹی سے انگریزی ادب میں ایم اے کیا۔ چوں کہ عینی کو آرٹ کا بے حد شوق تھا لہٰذا گورنمنٹ اسکول آف آرٹ، لکھنؤ سے آرٹ کی باضابطہ تعلیم حاصل کی۔شاید اسی لیے انہوں نے اپنی تمام کتابوں کے سرورق پر بڑی علامتی اور معنی خیز تصویریں پیش کی ہیں۔

قرۃ العین حیدر نے جس گھرانے میں آنکھ کھولی وہ بہت معزز اور اعلیٰ تعلیم یافتہ تھا۔ان کے گھر کا ماحول کافی علمی اور ادبی تھا، جس کی وجہ سے عینی کو لکھنے پڑھنے کی تحریک ملی۔ان کے ادبی سفر کا آغاز کارٹون سے ہوا تھا، جو رسالہ ''پھول'' کے سالنامے میں شائع ہوا تھا۔انہوں نے اپنی پہلی کہانی سات سال کی عمر میں لکھی تھی، جس کا آغاز ان کے عظیم ادبی سفر کی دلالت کرتا ہے۔

جس سال قرۃ العین حیدر تعلیم سے فارغ ہوئیں اسی سال ملک آزاد اور تقسیم ہوا۔ تقسیم کے بعد عینی کا خاندان دسمبر 1947ء میں پاکستان ہجرت کر گیا۔

پاکستان میں وزارت اطلاعات ونشریات کراچی کے محکمۂ اشتہارات وفلمیات میں انفارمیشن آفیسر کی جگہ پر ان کی تقرری ہوئی، اس کے بعد وہ لندن گئیں۔جہاں وہ پاکستان کی ہائی کمیشن میں انفارمیشن آفیسر کے عہدے پر فائز رہیں۔اس کے بعد اس عہدے سے استعفیٰ دے دیا۔لندن ہی سے صحافت کا ڈپلوما کیا۔اس کے بعد لندن میں بی بی سی سے وابستہ ہوگئیں۔لندن سے واپسی پر بمبئی میں والدہ کے ساتھ سکونت پذیر تھیں کہ یہیں 1967ء میں عینی کی والدہ کا انتقال ہو گیا۔

1964-68 میں تین سال ''امپرنٹ''، بمبئی میں مینجنگ ایڈیٹر اور ایک سال ایڈیٹر کی حیثیت سے کام کیا۔پھر ''السٹریٹڈ ویکلی آف انڈیا'' کے ادارتی عمل میں شریک ہوگئیں اور اس میں 75-1968ء تک کام کیا۔77-1968ء تک ساہتیہ اکادمی دہلی کی ممبر رہیں۔ترقی اردو بورڈ کی بھی ممبر رہیں۔انہوں نے جامعہ ملیہ اسلامیہ، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی اور یو ایس اے کی متعدد یونیورسٹیوں میں وزیٹنگ پروفیسر کی حیثیت سے خدمات انجام دیں۔

عینی کو ان کی ادبی خدمات کے لیے متعدد انعامات واعزازات سے نوازا گیا۔1967ء میں ان کے تیسرے افسانوی مجموعہ ''پت جھڑ کی آواز'' کے لیے ان کو ساہتیہ اکادمی ایوارڈ سے نوازا گیا اور 1969ء میں ان کو تراجم کے لیے ''سوویت لینڈ نہرو ایوارڈ'' دیا گیا۔پھر 1984ء میں

حکومت ہند کی جانب سے ان کو ''پدم شری'' کا قومی اعزاز دیا گیا۔1984ء میں انہیں غالب ایوارڈ ملا۔1989ء میں ہندوستان کے سب سے بڑے ادبی انعام ''گیان پیٹھ ایوارڈ'' سے سرفراز کیا گیا۔مدھیہ پردیش کا سب سے بڑا اعزاز ''اقبال سمان'' بھی انہیں ملا۔جنوری 1994ء میں ساہتیہ اکادمی فیلوشپ سے بھی انہیں نوازا گیا۔

اردو ادب کی یہ عظیم فکشن نگار 21/اگست 2007ء کو طویل علالت کے بعد داعیِ اجل کو لبیک کہا اور جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی، کی قبرستان میں ان کی تدفین ہوئی۔قرۃ العین حیدر ہمارے درمیان نہیں رہیں، لیکن اپنی نایاب و بے مثال تخلیقات کی بدولت اہلِ ادب کے دلوں میں ہمیشہ زندہ رہیں گی۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ قرۃ العین حیدر کب اور کہاں پیدا ہوئیں اور ان کا انتقال کب ہوا؟
2۔ ''پت جھڑ کی آواز'' کے لیے انہیں کس ایوارڈ سے نوازا گیا؟
3۔ قرۃ العین حیدر کو گیان پیٹھ ایوارڈ کس سنہ میں دیا گیا؟

20.3 قرۃ العین حیدر کی تصانیف

ناول:

1۔ میرے بھی صنم خانے 2۔سفینۂ غم دل 3۔ آگ کا دریا 4۔آخری شب کے ہم سفر
5۔ گردش رنگ چمن 6۔ کار جہاں دراز ہے (جلد اول، دوم اور سوم شاہراہ حریر) 7۔چاندنی بیگم

ناولٹ:

1۔ دل ربا 2۔ سیتا ہرن 3۔چائے کے باغ 4۔ اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو
5۔ ہاؤزنگ سوسائٹی 6۔ فصل گل آئی یا اجل آئی

افسانوں کے مجموعے:

1۔ ستاروں سے آگے 2۔ شیشے کے گھر 3۔ پت جھڑ کی آواز 4۔ روشنی کی رفتار
5۔ جگنوؤں کی دنیا

بچوں کے لیے روسی کہانیوں کے تراجم:

1۔بہادر 2۔لومڑی کے بچے 3۔ میاں ڈھینچو کے بچے 4۔ جن حسن عبدالرحمٰن
5۔بھیڑیے کے بچے 6۔ شیر خان 7۔ہرن کے بچے

20.4 قرۃ العین حیدر کی ناولٹ نگاری

قرۃ العین حیدر نے متعدد ناولوں، افسانوی مجموعوں کے علاوہ کل چھے ناولٹ بھی تخلیق کیے ہیں۔ان کے ناولوں، افسانوں اور ناولٹوں کا متعدد بار غائر مطالعہ کرنے کے بعد جو چیزیں ذہن کے اُفق پر واضح طور سے منکشف ہوتی ہیں وہ انسانی زندگی کے متنوع نشیب و فراز، ان کے اسباب وعلل کو تفلسف، تصوف، تعشق اور تعمق کے عمل سے گزار کر فنی پیرہن پہنانے کی کامیاب کوشش کرتی ہیں۔ان کی سبھی تحریروں میں بین الاقوامی، آفاقی اور ابدی عناصر بڑی اشاریت، کنائیت اور جامعیت کے ساتھ پائے جاتے ہیں۔ان کی یہ خوبیاں ان کے تمام ناولوں، افسانوں اور ناولٹوں میں بدرجہ اتم پائی جاتی ہیں۔ان کی تحریروں کو صفحات کے اعتبار سے مختصر افسانہ، طویل افسانہ اور ناولٹ پھر ناول کے زمرے میں رکھا جاتا ہے۔

ناولٹ کی عمومی تعریف مخصوص صفحات اور مواد کے ہلکے پھلکے جمالیاتی اور جذباتی پہلوؤں کو محیط ہوتی ہے۔بڑا تخلیق کار اپنی تحریروں کے موضوعاتی اور فنی تجربوں کی نوعیت و ماہیت کے پیش نظر صنفی ساخت سے پرے ہو کر اپنی تخلیق کو ایک نیا معیار دیتا ہے۔قرۃ العین حیدر کی ساخت و پرداخت اور ان کی شخصیت کی نوعیت و ماہیت کے پیش نظر ان کے چھے ناولٹوں میں بھی موضوعاتی اور فنی تنوعات کے علی الرغم کم وبیش وہی خوبیاں ملتی

ہیں، جو ان کے ناولوں اور افسانوں میں ملتی ہیں۔ ان کے چھے ناولٹوں ''دِل ربا''، ''سیتا ہرن''، ''چائے کے باغ''، ''اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو''، ''ہاؤزنگ سوسائٹی'' اور ''فصل گل آئی یا اجل آئی'' کے صفحات کی تعداد ناول اور طویل افسانے کے درمیان ہے۔ ان چھے ناولٹوں کے عنوانات عینی کی دیگر تحریروں کے عنوانات سے شعری اور فنی اعتبار سے ملتے جلتے ہیں۔ ان تمام ناولٹوں میں عمومی طور سے عورت اور اس کے جمالیاتی اور جذباتی پہلوؤں کی بڑی مدللانا، غیر متعصّبانہ، فنکارانہ اور اثر کن عکاسی ملتی ہے۔

20.5 ''چائے کے باغ'' کا موضوعاتی تنقیدی تجزیہ

20.5.1 سماجی، تہذیبی و ثقافتی پہلو؛

قرۃ العین حیدر کو انفرادی اور اجتماعی زندگی کے تنوعاتی تانے بانے کی معنویت و اہمیت کا بھرپور علم اور شدید احساس تھا۔ اسی لیے ان کی تحریروں میں ان کی عکاسی بڑی باریک بینی کے ساتھ پائی جاتی ہے۔ قرۃ العین حیدر مختلف طبقوں، فرقوں اور ان کے تہواروں، مذہبوں کے پیرو کاروں، مکاتبِ فکر، طرز ہائے زندگی کی عکاسی مختلف کرداروں اور ان کرداروں کے باہمی سماجی، تہذیبی و ثقافتی رشتوں کے توسط سے ہم آہنگی کے ساتھ کرتی ہیں، جس سے ان قدروں کے تئیں ان کے حساس رویے کی عکاسی ہوتی ہے۔ ان تمام تنوعات میں جو باہمی رکھ رکھاؤ اور باہمی بقائی اتحاد ہے وہ ہندوستان کے صدیوں کے سفر کے ہم سفر ہیں، جو ہندوستانیت کے جواہر ریزے ہیں۔ قرۃ العین حیدر ان تمام دیہی و شہری زندگیوں کے تنوعات کی طرف دار دکھائی دیتی ہیں۔ مذکورہ بالا خصوصیات ذیل کے چھوٹے چھوٹے اقتباسات سے واضح ہوتی ہیں۔

(i) ''میرے متعلق بہت خلوص کے ساتھ فکر مند نظر آرہے تھے۔ میرے اس طرح تن تنہا اور بے پردہ جنگل جنگل گھومنے سے ان کو کتنا دکھ ہوا ہوگا۔ میں نے سوچا اور فوراً سر ڈھانپ کر بیٹھ گئی۔
''آپ کلمہ جانتی ہیں؟'' انہوں نے اچانک سوال کیا۔'' ص 261

(ii) ''کھانے کے بعد موٹریں اور جیپ گاڑیاں کلب روانہ ہوئیں۔ باریش بزرگ کی اہلیہ نے بچے کو سلا کر جلدی سے سیاہ برقعہ اوڑھا اور کار کی پچھلی سیٹ پر میرے پاس آن بیٹھی۔ میں پکچر دیکھنے کے لیے کبھی کبھار ہی کلب جاتی ہوں۔ ان کو یہاں کی سوشل زندگی پسند نہیں۔'' ص 246

(iii) ''اور تم یہاں کون کون تہوار مناتے ہو؟'' میں نے مکھیا سے دریافت کیا۔
''ارے اب رام لیلا نہیں ہوتا بٹیا۔ رام نومی، کھچڑی، ہولی، دیوالی کچھ نہیں ہوتا۔'' ص 271

20.5.2 سیاسی پہلو؛

سیاست ایک ایسا فن ہے، جس کے توسط سے انسان دوسروں کے طرز فکر، طرز سلوک اور طرز عمل کو اپنے من مطابق ڈھالنے اور فائدہ اٹھانے کی کوشش کرتا ہے۔ سیاست ایک ایسی طرز حکمتِ عملی ہے، جس کی مدد سے انسان اپنی انفرادی اور اجتماعی زندگی کے نشیب و فراز سے گزرنے کا فن سیکھتا ہے۔ سیاسی نظام کا ڈھانچہ چاہے جو بھی ہو انسان اپنے شب و روز کی ضروریات کی تکمیل انہیں طرز حکمتِ عملیوں کی مدد سے کرتا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے ناولٹ ''چائے کے باغ'' میں معاشرے کے مختلف طبقوں سے متعلق سیاسی پہلوؤں کی عکاسی بڑے فنکارانہ طریقے سے کی ہے۔ مثال کے طور پر ذیل کے دوسرے اقتباس میں ایک طرف تقسیم ہند کے نتیجے میں برصغیر کے بکھراؤ اور ناگفتہ بہ نقصانات کی بڑی فنکارانہ عکاسی ملتی ہے تو دوسری طرف شمشاد اور صنوبر کی ازدواجی زندگی کے بکھراؤ کے نتیجے میں نسلوں کے بکھراؤ کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

(i) ''ان کو کتابوں سے خاص دلچسپی نہ تھی۔ سیاسی شعور یا آرٹ وارٹ سے کوئی رابطہ نہ تھا۔ ہلکے پھلکے لوگ تھے جو اس طبقے میں ہر جگہ نظر آتے ہیں۔ اچھی ملازمتیں، مستقبل کی ترقی اور آسائش ان کی زندگیوں کے محور تھے۔'' ص 275

(ii) ''چنانچہ صنوبر کلکتے گئی اور چند دوستوں کی مدد سے عدالت میں خلع کی درخواست دے دی۔ مقدمے نے نہایت طول کھینچا۔ یہاں تک کہ تقسیم ہند کا زمانہ آن پہنچا۔ تقسیم کے چند ماہ بعد صنوبر نے خلع حاصل کر لیا۔ لیکن اسے اپنے بچے سے دست بردار ہونا پڑا۔'' ص 278

20.5.3 معاشی پہلو؛

قرۃ العین حیدر جس کسی بھی مسئلے پر لکھتی ہیں اس پر آفاقی اور ابدی تناظر میں نہایت منطقی، غیر جذباتی اور غیر متعصّبانہ طریقے سے غور و خوض کرتی ہیں، جس سے اس مسئلے کی تفہیم قاری کے لیے نہایت آسان اور مدلّل ہو جاتی ہے۔ معاش زندگی گزارنے کے ماڈی وسائل کا نام ہے، جو انفرادی اور اجتماعی زندگی کے رشتوں کی نوعیت اور ماہیت کو طے کرتا ہے۔ انسانی اور ماڈی قدروں میں ہمیشہ سے کشاکش رہا ہے۔ اسی کشاکش کی منظّم و مہذب تفہیم اور اس کے بہتر انتظام و انصرام ہی سے منصفانہ اور مہذب معاشرہ تشکیل پاتا ہے۔ ذیل کے اقتباسات میں انسان کی زندگی میں ماڈیت کی اہمیت اور اس کے ماڈی استحصال کے اسباب، استحصال کرنے اور استحصال ہونے والوں کے درمیان استحصالی رشتوں کی عکاسی اصلاح کی نیت سے کی گئی ہے۔

(i)''سو سال قبل انگریزوں نے مشرقی یو۔ پی۔ کے بھوکے ننگے کسانوں کو اپنے گُرگوں کے ذریعہ یہاں بلوایا تھا۔ یہ گُرگے یا سردار انگریزوں کا دیا ہوا روپیہ خود رکھ لیتے تھے اور مزدوروں کو صرف دو وقت کی روٹی دیتے تھے۔'' ص 271

(ii)''انیسویں صدی کے شروع میں لارڈ کارنوالس کے استمراری بندوبست کے بعد مشرقی یو۔ پی۔ کے ہزاروں فاقہ کش کھیت مزدوروں کو جہازوں میں بھر بھر کے ویسٹ انڈیز، فی جی، ماریشس اور دوسرے ملکوں کو بھیج دیا گیا تھا جہاں وہ برطانوی پلانٹیشنز پر غلاموں کی طرح کام کرتے تھے اور آج تک وہاں اور یہاں ان کی اولاد تقریباً اسی حالت میں موجود ہے۔'' ص272

20.5.4 فلسفیانہ پہلو؛

قرۃ العین حیدر کی تحریروں میں جو خصوصیات بدرجہ اتم پائی جاتی ہیں ان میں تفلسُف کی نمایاں حیثیت ہے۔ وقت کی جبریت اور انسانی رشتوں کی لایقینیت کے سیاق میں جزو سے کُل اور کُل سے جزو کی مسافت اور ان کے باہمی رشتوں کی نوعیت و ماہیت کا وِجدان عینی کے فکریاتی اور حسیاتی نظام کا خاصہ ہے۔ ذیل کے مختصر اقتباسات میں قرۃ العین حیدر نے وقت کی جبریت کے سیاق میں دنیا و مافیہا نیز ان سے انسانی رشتوں کے ظاہری و باطنی پہلوؤں میں سبب و علل کے ساتھ باہمی تامّل اور نتائج کی عکاسی بڑی باریک بینی کے ساتھ حساس طریقے سے کی ہے۔

(i)''ایک چھوٹا سا سفر۔ ایک بظاہر غیر اہم ملاقات، ایک منظر کی سرسری جھلک، ایک مختصر سا خط، ایک تحریر، بے دھیانی میں کہے ہوئے چند الفاظ، زندگی کا دھارا بدل دیتے ہیں۔ ایک لمحہ جہنم کو جنت اور جنت کو جہنم میں تبدیل کرنے پر قادر ہے۔ ایک لمحہ صرف ایک لمحہ۔ بی بی۔'' ص280

(ii)''کلاک کا روشن چہرہ جو صرف وقت بتا رہتا ہے۔ بے رحمی، بے تعلقی، بے نیازی کے ساتھ۔ اس کو ذرہ بھر پرواہ نہیں کہ سارے وقت تم پر کیا بیت رہی ہے۔'' ص303

20.5.5 بین الاقوامی پہلو؛

قرۃ العین حیدر غالبًا اردو کی واحد فکشن نگار ہیں، جنہوں نے نہ صرف دنیا کے متعدد ملکوں کی سیر و سیاحت کی تھی بلکہ وسیع المطالعہ بھی تھیں۔ یہی اسباب ہیں کہ ان کی تحریروں میں زماں و مکاں کی حد بندیوں سے پرے بین الاقوامیت کے آفاقی عناصر وافر مقدار میں پائے جاتے ہیں۔ ان کی تحریروں میں دنیا کے متعدد ملکوں اور ان کے باشندوں کے مختلف پہلوؤں کے درمیان ماڈی اور غیر ماڈی رشتوں کی اُفقی، عمودی اور ابدی زاویہ ہائے سے عکاسی بڑے منطقی اور غیر جذباتی تاہم حساس طریقے سے پائی جاتی ہے۔ ذیل کے مختصر اقتباسات میں ان پہلوؤں کی عکاسی کا اہتمام بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔

(i)''مہمانوں میں دو ترک بھی شامل تھے، جو چائے کی کاشت کی ٹریننگ کے لیے انقرہ سے آئے تھے۔ کھانے سے پہلے میں نے اپنی کزن زرینہ کو ہری نگر ٹی اسٹیٹ فون کرنا چاہا مگر فون خراب ہو چکا تھا۔'' ص263

(ii)''قدیم برطانوی عہد میں بنی ہوئی عمارت کے اندر اسکاٹش ٹی پلانٹرز، قریبی اضلاع کے نئے کارخانوں کے چند امریکن اور جرمن، فینچو گنج کے نئے کھاد کے کارخانے کے جاپانی انجینئر اور ان کی خواتین، چائے کے باغات

کے نوجوان، پاکستانی عہدے داران اوران کی الٹرا ماڈرن بیگمات جمع تھیں۔''ص246

(iii)''ہال کی روشنیاں بجھیں اورایک معمولی سا امریکن فلم شروع ہوا جو میں پہلے بھی دیکھ چکی تھی۔............ایک اسکاٹش بڑھیا نے مسکرا کر آنکھیں چندھیائیں۔''ص265

20.5.6 نفسیاتی پہلو؛

فکشن میں کردار کا ہونا اشد ضروری ہے۔ یہ عموماً انسان ہی کی شکل میں ہوتے ہیں۔ انسان کی تخلیق میں عناصر خمسہ یعنی زمین، پانی، آگ، ہوا اور فضا شامل ہیں، جن کے باہمی اتصال کی نوعیت پر انسان کی نوعیت و ماہیت کا انحصار ہے۔ دیگر افتراقات کے قطع نظر انسان کے جملہ متضاد باہمی رشتوں کی نوعیت و ماہیت بھی انہیں سے متاثر اور عبارت ہوتی ہے۔ کردار کے نفسیاتی پہلوؤں سے مراد اس کے وجود کے جنسیاتی، عصبیاتی، حسیاتی، جذباتی، کیفیاتی اور شعوری، لاشعوری اور تحت الشعوری پہلو ہوتے ہیں۔ کردار کے جملہ نفسیاتی پہلو اتصالی اور افتراقی ہوتے ہیں۔ اتصالی اور افتراقی نفسیاتی پہلوؤں کے پسِ پشت متعدد کارفرما عوامل ہوتے ہیں۔ یہی عوامل مختلف حالات اور مقامات کے پیش نظر کرداروں کے ایک دوسرے کے تئیں رویے طے کرتے ہیں۔ ذیل کے مختصر اقتباسات میں قرۃ العین حیدر نے مختلف سیاقات کے ساتھ مختلف کرداروں کے درمیان انہیں نفسیاتی رویوں اور رشتوں کی فنکارانہ عکاسی کی ہے۔

(i)''سال نو کی شام وہ اسی جرمن کے ساتھ ڈھاکہ کلب میں نظر آئی اور لپک کر میرے پاس پہنچی۔ بڑی آپا نے ذرا سرد مہری کا اظہار کیا۔ آپا کے اس رویے کو اس نے بڑی خوبصورتی سے نظر انداز کر دیا اور ان سے مزید خلوص کے ساتھ ملی۔''ص292

(ii)''لیکن میں جانتی تھی کہ راحت اپنے آپ کو بیحد غیر محفوظ محسوس کرتی ہے اور چاہتی ہے کہ کسی نہ کسی طرح خود کو ایسے لوگوں سے مماثل کرے، جن کے قدم زندگی میں مضبوطی سے جمے ہیں۔''ص293

20.6 ''چائے کے باغ'' کا فنی تنقیدی تجزیہ

20.6.1 پلاٹ؛

زماں و مکاں کے دھندلے یا گہرے سیاق میں واقعات کی سلسلے وار ترتیب کو پلاٹ کہتے ہیں، جس میں ایک واقعہ دوسرے واقعے کو اور دوسرا واقعہ تیسرے واقعے کو مدلل طریقے سے متاثر کرتے ہوئے آگے بڑھتا ہے۔ اس طرح سے ان تمام واقعات میں سبب و علل کا مضبوط رشتہ پایا جاتا ہے۔ پلاٹ اپنی سادگی اور پیچیدگی کی بنیاد پر بھی پہچانا جاتا ہے۔

ارسطو نے بوطیقا میں پلاٹ کے تین تشکیلی اجزا یعنی آغاز، وسط (Middle) اور انجام کا ذکر کیا ہے۔ انہیں تینوں میں گستاؤ فریٹاگ (Gustav Freytag) نے دو نئے اجزا یعنی آغاز اور وسط کے درمیان اضافہ پذیر عملی پھیلاؤ اور وسط اور انجام کے درمیان تخفیف پذیر عملی سکڑاؤ کا اضافہ کیا ہے نیز وسط کو اس نے عروج (Climax) سے موسوم کیا ہے۔ اسے فریٹاگ کا اہرام (Pyramid) کہتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر کی پلاٹ نگاری میں یہ تمام اجزا پائے جاتے ہیں، لیکن کوئی فارمولائی یا فلمی پلاٹ ان کے یہاں نہیں پایا جاتا۔ ان کی فکشن تحریروں میں یہ تمام اجزا بدرجہ اتم پائے جاتے ہیں، لیکن کرداری و تکنیکی تنوع اور پلاٹ در پلاٹ کی خاصیت کے باعث ان کی فکشن تحریریں بہت دبیز اور تہ دار ہوتی ہیں۔ اُن کی اِن تحریروں میں بالخصوص آغاز بڑا معنی خیز اور پر اسرار ہوتا ہے نیز تحریر کے بقیہ اجزا یعنی اضافہ پذیر عملی پھیلاؤ، وسط یا عروج، تخفیف پذیر عملی سکڑاؤ اور انجام فارمولائی یا فلمی انداز کے نہ ہو کر حقیقی انفرادی و اجتماعی زندگی کے نہایت قریب ہوتے ہیں۔ اُن کی ہر فکشن تحریر حقیقت پسندی کی بنیاد پر اچانک ایسی جگہ پر ختم ہو جاتی ہے، جہاں کے اختتام کے لیے یعنی کے قارئین تیار نہیں رہتے نیز جو قارئین انفرادی و اجتماعی زندگی کی حقیقت پسندانہ سمجھ نہیں رکھتے بلکہ زندگی کی فارمولائی یا فلمی سمجھ رکھتے ہیں، ان کو بیزاری ہوتی ہے۔

ناولٹ ''چائے کے باغ'' جملہ 77 صفحات کو محیط ہے، جو ان کی کتاب بعنوان ''چار ناولٹ'' میں شامل ہے۔ یہ ناولٹ بظاہر ہلکے پھلکے صنفیاتی، جذباتی، جنسیاتی اور جمالیاتی پہلوؤں کو سمیٹے ہوئے ہے، لیکن یہ باطن زندگی کے تفلسف، تصوف، تعشق اور تعمق کی تفہیم سے قارئین کو ہمکنار

کرتا ہے۔ناولٹ کا آغاز اس بات سے ہوتا ہے کہ قرۃ العین حیدر جوخود اس ناولٹ میں ایک کردار کی حیثیت سے شروع سے آخر تک موجود ہیں،مغربی پاکستان سے اس وقت کے مشرقی پاکستان یعنی بنگلہ دیش دستاویزی فلم بنانے کے لیے بھیجی جاتی ہیں۔مغربی پاکستان سے مشرقی پاکستان یعنی بنگلہ دیش کے شہر ڈھاکے تک کی مسافت کا ذکر ناولٹ میں نہیں ہے۔ڈھاکہ ریلوے اسٹیشن سے سلہٹ کے شمشیر نگر کے ایک چھوٹے سے ریلوے اسٹیشن تک کی مسافت کا ذکر ہے۔قرۃ العین حیدر ٹرین میں ڈاکومنٹری کا خاکہ تیار کررہی ہیں،جس سے ناولٹ کا آغاز ہوتا ہے۔ڈاکومنٹری کے خاکے کی تیاری کے دوران میں ہی ٹرین ایک جھٹکے کے ساتھ شمشیر نگر کے ایک چھوٹے سے اسٹیشن پر رُک جاتی ہے۔شام کا وقت تھا اور اندھیرا تیزی سے پھیل رہا تھا۔وہ سنسان اسٹیشن پر ٹرین سے نیچے اترتی ہیں۔اسی ٹرین سے ایک دیوہیکل امریکن اور چست پتلون میں ملبوس سنہرے بالوں والی اس کی میم بھی اترتے ہیں۔یہاں پر عینی قارئین کو اِن کرداروں کے تعلق سے تجسس میں ڈالتی ہیں۔اسٹیشن پر عینی کی ایم ایس اے بیگ نامی کردار سے ملاقات ہوتی ہے،جوانہیں اپنی کار میں بیٹھا کر سری منگل نام کے مقام کی طرف روانہ ہوتا ہے۔بیگ عینی کو ڈاک بنگلے پر اتار کر اپنے گھر پر کھانا کھانے کی دعوت دے کر چلا جاتا ہے۔ڈاک بنگلے کی دیکھ ریکھ کے لیے وہاں پر نورالعباد نام کا ایک کردار اپنے اہل خانہ کے ساتھ رہتا ہے۔تھوڑی دیر کے بعد ایم ایس اے بیگ اپنی اہلیہ کلثوم کے ساتھ عینی کو اپنے گھر دعوت پر لے جانے کے لیے آتا ہے۔عینی اپنی کزن زرینہ کو ہری نگر ٹی اسٹیٹ فون کرنا چاہتی ہیں،مگر فون خراب ہونے کی وجہ سے بات نہیں ہو پاتی۔بیگ اپنی بیوی کے ساتھ عینی کو پچیس کلومیٹر دور واقع کلب فلم دیکھنے لے جاتا ہے تاکہ عینی کی ملاقات اپنی کزن زرینہ اور اس کے شوہر ارسلان سے ہوجائے۔فلم کے اختتام پر عینی کی ملاقات اپنی پھوپھی زاد بہن زرینہ سے ہوتی ہے اور تھوڑی ہی دیر بعد ارسلان احمد سے بھی ہوتی ہے۔

عینی اپنی کزن زرینہ اور اپنے بہنوئی ارسلان سے ملنے کے بعد مرزا بیگ اور اس کی بیوی کلثوم کو خدا حافظ کہتی ہیں۔اس کے بعد عینی اور زرینہ دونوں سنہرے بالوں والی میم جس کو عینی نے ریلوے اسٹیشن پر ایک امریکن کے ساتھ دیکھا تھا،کے بارے میں باتیں کرنے میں مصروف ہوجاتے ہیں۔دراصل یہ راحت کا شانی ہے،جوفریزر نام کے ایک آدمی کے ساتھ وقت گزارتی ہے۔عینی اور زرینہ راحت کا شانی کے وجود کے مختلف متضاد پہلوؤں کے بارے میں گفتگو کرتے ہیں اور راحت کا شانی کے کردار کا پردہ فاش کرنے میں لگ جاتی ہیں۔عینی اور زرینہ ارسلان کے ساتھ کار میں بیٹھ کر آپنے بنگلے پر پہنچتے ہیں اور راستے میں فریزر اور راحت کا شانی کو ایک کردار کرنل مورگن کے بنگلے پر چھوڑتے ہیں۔

دوسرے دن زرینہ عینی کو اپنی روزمرہ کی زندگی کی مصروفیات کے بارے میں بتاتی ہیں۔اس کے بعد عینی ارسلان سے مزدوروں کے حالات جاننے کے تعلق سے ڈاکومنٹری بنانے کے بارے میں بات کرتی ہیں۔اس ڈاکومنٹری کے لیے مزدوروں کے ایک نمائندہ گروہ کی ضرورت تھی،جس کا انتظام ارسلان احمد کرتے ہیں۔یہ مزدور مشرقی یوپی کے رہنے والے ہوتے ہیں،جن سے عینی ان کی زندگی کے مختلف حالات جاننے کے لیے انٹرویو کرتی ہیں۔وہ اپنے اپنے حالاتِ زندگی بتاتے ہیں،جوانہیں ڈاکومنٹری کے لیے سودمند نہیں لگتا۔اس طرح مزدور واپس چلے جاتے ہیں۔اس کے بعد صنوبر اور اس کی ممی مسز ظفر علی سے زرینہ اور عینی کی وہیں پر ملاقات ہوتی ہے۔ان سے مختصر سی ذاتی گفتگو کے دوران میں ایک اسکاٹس جوڑا مسٹر اور مسز میلکم میک فرسن وہاں آتا ہے۔ان میں مسٹر اور مسز فریزر کے اعزاز میں ڈیز میں شرکت کے تعلق سے مختصر سی گفتگو ہوتی ہے۔اس کے بعد یہ سبھی اپنا اپنا راستہ لیتے ہیں۔

اس کے بعد عینی صدر دفتر کراچی تار بھیجتی ہیں،جس میں یہ لکھتی ہیں کہ ٹی گارڈن ورکرز مائی نورٹی کمیونٹی کلچر میں اسلامی ماحول کس طرح پیش کیا جائے۔اس کے بعد زرینہ اور عینی گپیں ہانکنے میں مصروف ہوجاتی ہیں۔دریں اثنا عینی زرینہ سے خواہش کرتی ہیں کہ وہ راحت کا شانی پر کچھ مزید روشنی ڈالے۔زرینہ راحت کا شانی پر روشنی ڈالنے کا آغاز شمشاد،قاسم اور واجد کی زندگیوں پر روشنی ڈالنے سے کرتی ہیں۔شمشاد،قاسم اور واجد تینوں بنیادی طور سے مشرقی یوپی کے رہنے والے ہیں اور تینوں کے گھر والے کولکتہ میں بس گئے ہیں۔یہ تینوں پریزیڈنسی کالج کے فارغ التحصیل ہیں۔شمشاد اور واجد فوج میں بھرتی ہوجاتے ہیں۔قاسم رِور سروے میں انجینیئر کی حیثیت سے ملازمت کرتا ہے۔شمشاد کی پوسٹنگ شیلانگ میں ہوتی ہے،جہاں پر لکھنؤ کے باشندے ڈاکٹر ظفر علی عرصۂ دراز سے آسام میں پریکٹس کررہے ہوتے ہیں۔ان کی بیوی انگریز ہوتی ہے اور بیٹی صادقہ اسکول میں پڑھتی ہے۔میجر شمشاد کی ملاقات صادقہ سے ہوتی ہے۔میجر شمشاد صادقہ پر فدا ہوجاتے ہیں اور بالآخر دونوں کی شادی ہوجاتی ہے۔میجر شمشاد اپنے نام کی نسبت سے صادقہ کا نام صنوبر رکھ دیتے ہیں۔وقتاً فوقتاً واحد اور قاسم کلکتے سے شیلانگ چھٹیاں منانے آیا کرتے ہیں۔صنوبر

بھاوج کی حیثیت سے دونوں کی خوب خاطر کرتی ہے اور دونوں کی شادی کے لیے لڑکیاں ڈھونڈنے کی باتیں کرتی ہے۔ بعد میں اسے معلوم ہوتا ہے کہ قاسم کی شادی ہو چکی ہے اور اس کی بیوی اپنے میکے پٹنے میں رہتی ہے، جب کہ واجد کے بارے میں قاسم بتاتا ہے کہ کلکتے میں واجد کا کوئی معاملہ چل رہا ہے۔ یہ چاروں کردار متوسط درجے کے معمولی لوگ ہوتے ہیں۔

جنگ کے آخری دنوں میں شمشاد کو قاہرہ بھیج دیا جاتا ہے۔ قاہرہ جاتے وقت وہ قاسم سے یہ کہہ کے جاتا ہے کہ وہ وقتاً فوقتاً صنوبر کی خبر گیری کرتا رہے۔ جب شمشاد قاہرہ سے واپس آتا ہے تو اس کو معلوم ہوتا ہے کہ صنوبر اور قاسم میں ایک گہرہ رشتہ قائم ہو گیا ہے۔ شمشاد نہایت اصول پرست انسان ہے۔ جب یہ قصہ چھاونی میں اسکینڈل بن کر گشت کرنے لتا ہے تو طلاق کی نوبت آجاتی ہے، لیکن دونوں کے والدین تعلقات کو وبحال کروا دیتے ہیں۔ صنوبر قرآن شریف پر ہاتھ رکھ کر قاسم سے نہ ملنے کا وعدہ کرتی ہے تاہم وعدہ وفا نہیں کرتی۔ لہٰذا قاسم سے دوبارہ ملنے لگتی ہے، جس کی وجہ سے شمشاد صنوبر کو خوب مارتا ہے۔ بالآخر والد کے سمجھانے بجھانے کے باوجود صنوبر عدالت کی مدد سے خلع لے لیتی ہے۔ بعد میں اسے اپنے بچے سے دست بردار ہونا پڑتا ہے۔ بچہ ڈھاکہ میں دادی اور پھوپھیوں کی دیکھ ریکھ میں رہتا ہے۔ شمشاد اعلیٰ ٹریننگ کے لیے امریکہ چلا جاتا ہے۔ کلکتے میں صنوبر اور قاسم کی شادی ہو جاتی ہے۔ قاسم کی پہلی بیوی، جس کو اس نے طلاق نہیں دی تھی، سے قضیہ چھڑ جاتا ہے۔ ان تمام مصیبتوں سے بچنے کے لیے قاسم اپنا تبادلہ مشرقی پاکستان کروالیتا ہے۔

واجد بھی کلکتے سے ڈھاکے آجاتا ہے اور فوج چھوڑ کر سِول ملازمت کرنے لگتا ہے۔ ہفتے کے روز واجد صنوبر اور قاسم کے گھر آجایا کرتا ہے۔ صنوبر جب واجد کی شادی کے لیے اس کے پیچھے پڑ جاتی ہے تو واجد اور قاسم بڑے معنی خیز طریقے سے قہقہہ لگاتے ہیں، جسے صنوبر سمجھ نہیں پاتی۔ صنوبر اپنے بچے کی خاطر بہت روتی ہے تو قاسم اسے بہت ڈانتا پھٹکارتا ہے۔ واجد صنوبر سے کہتا ہے تم اپنی کشتیاں جلا چکی ہو، لہٰذا اب قاسم سے لڑائی جھگڑے مت کر لینا۔ صنوبر کے یہاں توام بچیاں پیدا ہوئیں۔ دونوں اپنی زندگی سے کافی خوش ہیں۔ قاسم کو ایک سرکاری وفد کے ساتھ کسی کانفرنس میں شرکت کے لیے بمبئی بھیجا جاتا ہے۔ صنوبر بھی خوشی خوشی اس کے ساتھ بمبئی جاتی ہے۔ تاج محل ہوٹل میں وفد کے اراکین ٹھہرائے جاتے ہیں۔ وفد کے سارے اراکین کانفرنس کے لیے روانہ ہوتے ہیں۔ قاسم کے منع کرنے کے باوجود صنوبر فلموں کی شوٹنگ دیکھنے اور شاپنگ کے لیے ایک مقامی دوست کی مدد سے فرحت اور راحت کے ساتھ جاتی ہے، لیکن ایک اور فلیش بیک کے ذریعے زرینہ راحت کاشانی کی رومانی زندگی کے بارے میں بتانے لگتی ہے۔ یہ کلکتے میں واجد کے ساتھ رہا کرتی تھی۔ وہ ڈراما کی فن کار تھی۔ خانہ بدوشوں کے قبیلے کی تھی۔ جب واجد نے اس سے شادی کرنے سے یہ کہہ کر انکار کر دیتا ہے کہ وہ اس سے محبت کرتا ہے مگر عزت نہیں کرتا، تو وہ مٹیا برج کے ایک لوفر نواب زادے سے شادی کر لیتی ہے، مگر چار ہی روز بعد اس سے طلاق لے لیتی ہے اور ٹالی گنج میں فلیٹ لے کر رہنے لگتی ہے۔ اسی دوران میں اس کی چھوٹی بہن کالج کی تعلیم ختم کر کے کوئٹے سے آکر اس کے ساتھ رہنے لگتی ہے۔ انہیں دنوں قاسم آسام سے کلکتے آتا ہے اور کسی محفل میں فرحت کاشانی سے ملاقات ہوتی ہے اور نتیجتاً وہ قاسم کی محبوبہ ہو جاتی ہے۔ جب قاسم شیلانگ واپس جاتا ہے تو شمشاد کی غیر موجودگی میں صنوبر سے عشق کرنے لگتا ہے۔ جب کبھی بھی وہ کلکتے آتا تو راحت اس کی صحبت میں رہتی۔ بعد میں یہ دونوں بہنیں بمبئی جا کر فلم انڈسٹری میں اپنی قسمت آزمانے میں مصروف ہو جاتی ہیں، مگر خاطر خواہ کامیابی نہیں ملتی۔

بمبئی ہی میں فرحت کی شادی فلمی ہیرو سروپ کمار سے ہو جاتی ہے، جو فرحت کے لیے کچھ مال ومتاح چھوڑ کر جاپان چلا جاتا ہے۔ اس کے برعکس راحت غیر فلمی ہیرو غیاث الدین سے شادی کر لیتی ہے، لیکن وہ راحت کو چھوڑ کر انگلستان چلا جاتا ہے۔ راحت ترقی پسند حلقے سے وابستہ ہو جاتی ہے اور جب کبھی بھی غیر ملکی فلمی یا تہذیبی وفد شہر میں آتا تو وہ ان کا خیر مقدم کرتی ہے۔ انہیں دنوں کچھ مہمان ڈھاکے سے تاج محل ہوٹل میں قیام کرتے ہیں، جن میں صنوبر قاسم بھی شامل ہوتے ہیں۔ بمبئی کے تاج محل ہوٹل سے کسی دوست کا فون آتا ہے تو دونوں بہنیں فرحت اور راحت تاج محل ہوٹل پہنچتی ہیں تو وہاں صنوبر قاسم کو اپنا منتظر پاتی ہیں۔ فرحت اور صنوبر میں خوب دوستی ہو جاتی ہے۔ ڈھاکے واپسی سے ایک دن پہلے صنوبر کچھ دوستوں کے ساتھ ایلیفنٹا سیر کے لیے جاتی ہے۔ قاسم اپنی مصروفیت کی وجہ سے نہیں جا پاتا۔ صنوبر ایلیفنٹا کی سیر سے کسی وجہ سے جلدی آجاتی ہے، جس کی وجہ سے وہ ٹیکسی کر کے فرحت کے یہاں بقیہ وقت گزاری کے لیے جاتی ہے تو وہاں وہ قاسم کو دیکھ لیتی ہے لیکن قاسم کو معلوم نہیں ہو پاتا۔ فرحت کی نوکرانی صنوبر کو قاسم اور فرحت کے درمیان ایک ہفتے کے خفیہ رشتے کے بارے میں بتاتی ہے۔ صنوبر تاج محل ہوٹل واپس آجاتی ہے۔ شام کو جب قاسم ہوٹل واپس آتا ہے تو صنوبر نے اس سے کچھ نہیں کہا کیوں کہ واجد نے صنوبر سے کہا تھا کہ تم اپنی کشتیاں جلا چکی ہو۔ اس طرح سے ڈھاکے

پہنچنے کے بعد بھی وہ قاسم پر یہ ظاہر نہیں ہونے دیتی اور معمول کے مطابق زندگی گزارتی ہے۔

اس کے بعد پلاٹ میں زرینہ کی شادی سے متعلق ایک نیا پہلو جڑ جاتا ہے۔ زرینہ گائناکولوجی میں ایم ڈی ہیں۔ اس کی بڑی بہن اور بہنوئی ڈھاکے میں رہتے ہیں۔ ان دونوں کی ملاقات ارسلان احمد سے ہوتی ہے۔ زرینہ کی بہن اپنی والدہ کو خط لکھ کر زرینہ کو ڈھاکے بلوا لیتی ہے۔ زرینہ کو ارسلان احمد بہت پسند آتے ہیں، لیکن وہ ذرا پش وپیش میں بھی رہتی ہے۔ انہیں دنوں کی بات ہے کہ زرینہ اپنی بہن اور بہنوئی کے ساتھ ان کے دوستوں مسٹر اور مسز سیڈرک وارنگٹن کے یہاں کال کرنے جاتی ہیں تو وہ راحت کا شانی کو وہاں دیکھتی ہیں، جہاں وہ وارنگٹن کے گھر پر ایک فیملی ممبر کی طرح رہتی ہے۔ راحت کا شانی ان تینوں سے مختلف سیاسی اور ادبی امور پر بڑی دلچسپ بات کرتی ہے۔ دوسرے روز راحت کا شانی زرینہ کے بہنوئی اور بہن کے گھر جاتی ہے اور بڑی دلچسپ گفتگو کر کے انہیں کافی متاثر کرتی ہے۔ دراصل سیڈرک اور ہلڈا کچھ دن قبل دہلی گئے تھے۔ وہاں ان کی ملاقات راحت کا شانی سے ہوتی ہے اور وہ ان کی بڑی خاطر کرتی ہے۔ ان دونوں نے راحت سے کہا کہ اگر وہ کبھی ڈھاکے آئے تو ان کے یہاں ہی قیام کرے۔ اس طرح وہ صرف پچاس روپے لے کر ڈھاکے آجاتی ہے اور ان کے یہاں قیام کرتی ہے۔ اس کے بعد راحت شاہ باغ میں منتقل کر جاتی ہے اور بذریعہ فون شاہ باغ ہوٹل کی دوسری منزل پر اپنے کمرے کا نمبر زرینہ کو بتا کر اسے مدعو کرتی ہے۔ زرینہ کو اس بات پر حیرت ہوتی ہے کہ راحت صرف پچاس روپے لے کر ہندوستان سے آتی ہے۔ اس کے باوجود وہ کیسے شاہ باغ ہوٹل میں منتقل ہو جاتی ہے۔ ایک شام زرینہ اس علاقے سے گزرتے ہوئے راحت کے کمرے پر جاتی ہے تو وہ غسل خانے کے ٹب میں نیم دراز ہوتی ہے۔ چونکہ کمرے کا دروازہ اندر سے بند نہیں ہوتا ہے اور غسل خانے کا دروازہ ذرا سا کھلا ہوتا ہے، لہٰذا وہ زرینہ کو غسل خانے میں بلا لیتی ہے۔ زرینہ یہ سوچ کر اندر چلی جاتی ہے کہ وہ منہ ہاتھ دھو رہی ہو گی، لیکن وہاں کا منظر دیکھ کر بہت نادم ہوتی ہے۔ اس کے کہنے پر زرینہ بادلِ ناخواستہ وہاں ایک اسٹول پر بیٹھ جاتی ہے، جب کہ دوسرے اسٹول پر رکھے ہوئے فن پر راحت اپنے عاشقوں سے گفتگو کرتی ہے۔ راحت کی جسمانی نمائش پسندی کے پیش نظر زرینہ نے عینی سے انسانی جسم کے تئیں تین رویے یعنی ڈاکٹروں کا طبی رویہ، شاعروں، سنگتراشوں اور مصوروں کا جمالیاتی رویہ اور جنسی رویہ، جس میں صحت مند اور مریضانہ رویے شامل ہیں، کے باب میں اظہار خیال کرتی ہے۔ فون پر گفتگو ختم کر کے راحت کمرے میں آجاتی ہے اور کپڑے پہن کر تیار ہوتی ہے کہ ایک جرمن اس سے ملنے آتا ہے۔ زرینہ دونوں کو خدا حافظ کہہ کر اپنے گھر واپس آجاتی ہے۔ نئے سال کے موقعے پر راحت شام کو ڈھاکے کلب میں زرینہ اور اس کی آپا سے ملتی ہے اور ان دونوں سے اخلاقی سہارے کی خاطر اپنے خاندانی مراسم کا ذکر کرتی ہے، جس سے دونوں بہنوں کو بڑی بے چینی ہوتی ہے۔ راحت ابھی شاہ باغ ہوٹل ہی میں مقیم ہوتی ہے کہ صنوبر زار وقطار روتے ہوئے زرینہ کی آپا کے یہاں آتی ہے اور اپنے شوہر قاسم اور فرحت کے بیچ جے دیپ پور کے راستے میں جہاز پر چل رہے عشق کا ذکر کرتی ہے۔ بجنسہٖ صنوبر اپنے شوہر شمشاد اور بچے کو چھوڑ کر قاسم کے ساتھ انہیں راستوں اور جہازوں پر چوری چھپے عشق کیا کرتی تھی اور شمشاد بے بسی کی حالت میں تڑپتا تھا، جو ایک شاعرانہ انصاف کی بہترین مثال ہے۔ کچھ دیر کے بعد واجد آتا ہے اور صنوبر کو دلاسے دیتا ہوا اپنے ساتھ لے کر چلا جاتا ہے۔ ایک مہینے بعد قاسم واپس آجاتا ہے تو صنوبر زرینہ سے اس کے اور فرحت کے بارے میں گفتگو کرتی ہے۔ کیوں کہ قاسم نے صنوبر سے کہا کہ محبت مر چکی ہے اور فرحت اس کے لیے مکمل عورت ہے۔ فرحت کا شوہر سروپ کمار ایک فلمی لیڈی سے عشق کرنے میں مصروف ہو جاتا ہے۔ چوں کہ صنوبر اپنے آپ کو محبت سمجھتی ہے اور اس لیے سوچتی ہے کہ اسے مر جانا چاہیے۔ زرینہ کے سمجھانے پر وہ گھر واپس چلی جاتی ہے۔ قاسم ایک ماہ کے لیے پھر کہیں چلا جاتا ہے، جس سے صنوبر مزید نفسیاتی دباؤ میں آجاتی ہے۔ جس کی وجہ سے واجد صنوبر کو آب وہوا کی تبدیلی اور اس کی حالت کو بہتر بنانے کے لیے کہیں لے کر چلا جاتا ہے، لیکن جاتے وقت اس نے زرینہ کو بتایا کہ اگر قاسم واپس آ کر اس سے صنوبر کے بارے میں پوچھے تو وہ قاسم سے کہہ دے کہ صنوبر اب واحد کی ذمے داری ہے۔ زرینہ کی قاسم سے ملاقات نہیں ہوتی ہے کیوں کہ زرینہ اور اس کی بڑی بہن اپنے والد کی بیماری کی خبر پاتے ہی لکھنؤ روانہ ہو جاتے ہیں۔ زرینہ کے والد ٹھیک ہو جاتے ہیں۔ زرینہ صنوبر اور فرحت وغیرہ کی بے تکی زندگیوں کو دیکھنے کے بعد ارسلان سے شادی کے لیے رضامند ہو جاتی ہے۔ لہٰذا وہ اپنی بہن کے ساتھ ڈھاکے واپس آجاتی ہے۔ ایک دن زرینہ اس کی بہن اور بہنوئی کو ارسلان کی بڑی بہن جہاں آرا نے اپنے گھر فتح گنج مدعو کیا۔ وہاں پہنچنے پر معلوم ہوا کہ پندرہ نمبر میں قاسم علوی رہتے ہیں۔ شام کے کھانے کے بعد زرینہ، جہاں آرا وغیرہ قاسم علوی کے گھر جاتے ہیں، جہاں ان سبھوں کی ملاقات قاسم اور فرحت سے ہوتی ہے۔ جب زرینہ وغیرہ قاسم اور فرحت کے ہاں سے واپس آنے کے لیے اٹھتے ہیں تو جہاں آرا کے شوہر نے فرحت کو شب بخیر بیگم قاسم کہتے ہیں تو وہ

جواب میں کہتی ہے میں مسز سروپ کمار ہوں۔ایک دن شام کے بعد زرینہ اور ارسلان ڈھاکے کلب میں بیٹھے تھے کہ راحت اور فرحت کی چھوٹی بہن عصمت کاشانی ائیر فورس کے افسروں کے بیچ کھڑی ہو کر چہک رہی ہوری ہے۔اسی وقت فرحت بھی اس گروہ میں شامل ہو جاتی ہے۔عصمت کاشانی بہت مغرور واقع ہوتی ہے کیوں کہ وہ بہت حسین ہوتی ہے۔اسی دوران میں ارسلان کا تبادلہ سہلٹ ہو جاتا ہے جہاں ارسلان اور زرینہ کی ملاقات صنوبر اور واجد سے ہوتی ہے۔ دونوں بیوی اور شوہر ایک بیٹے کے ساتھ اپنی زندگی گزار رہے ہوتے ہیں۔دونوں اپنی زندگی سے مطمئن ہوتے ہیں۔دونوں اپنے ماضی کا ذکر بھولے سے بھی نہیں کرتے۔کچھ مہینے قبل زرینہ ڈھاکے گئی تھی جہاں اس نے ڈھاکے کی ترقی کے پس منظر میں فرحت اور عصمت کاشانی کو تھنڈر برڈ نامی کار میں نواب زادیوں کی طرح بیٹھے ہوئے دیکھتی ہے۔ان دونوں سے کچھ لوگ باتیں کر رہے تھے۔زرینہ ان دونوں کی کار کے نزدیک سے گزرتی ہے تو راحت نے زرینہ کی توجہ چاہی،جس پر زرینہ نے فرحت اور قاسم کی خیریت جاننا چاہی کیوں کہ اس نے سن رکھا تھا کہ قاسم نے صنوبر کو طلاق دینے کے بعد سروپ کمار کی مطلقہ فرحت سے شادی کر لی ہے۔جواباً فرحت اپنی لاعلمی کا اظہار کرتی ہے۔ان دونوں بہنوں کو لوگ سونا کھودنے والیاں اور پبلک سیکٹر کہتے ہیں۔زرینہ اپنی کزن عینی کو کہانی سنا ہی رہی تھی کہ اچانک کتے کے بےتحاشا بھونکنے کی آواز آنے لگتی ہے۔ارسلان،زرینہ اور عینی کو گھر کے باہر آ کر دیکھتے ہیں تو پاروبتی اور غفور الرحمٰن میاں دروازے پر پڑے ہوتے ہیں۔ بھاگتے وقت غفور الرحمٰن کے پیر میں چوٹ لگ جاتی ہے،جس کی مرہم پٹی زرینہ کرتی ہے۔اسی دوران میں پولیس والے بھارتی مسلمان غفور الرحمٰن میاں کو حراست میں لینے کے لیے آتے ہیں۔کیوں کہ دونوں ایک دوسرے کو چاہتے ہیں اور دونوں بھاگ کر زرینہ کے گھر پہنچے ہیں۔سب انسپکٹر ارسلان سے گفتگو کرنے کے بعد دونوں کو حراست میں لے کر چلا جاتا ہے۔اکرم خان کیمرہ مین کراچی سے آ جاتا ہے۔دوسرے دن عینی اکرم خان کے ساتھ رام نندن مکھیا کے گاؤں ڈاکومنٹری فلم کی شوٹنگ کے لیے جاتی ہیں تو دیکھتی ہیں کہ پاربتی اور غفور الرحمٰن میاں کے درمیان محبت کے مسئلے کے حل کے لیے لوگ اکھٹا ہیں۔اس کا باپ رام پرشاد درخت کے نیچے سر جھکائے بیٹھا ہے اور اس کی ماں جھونپڑے کی دیوار سے لگ کر بین کر کے کوسنے میں مصروف ہے۔ پاربتی کو اتنا مارا جاتا ہے کہ اس کے بازوؤں پر نیل پڑ گئے ہیں۔غفور الرحمٰن میاں کو پولیس والے سرحد پر تعینات ہندوستانی پولیس کے حوالے کرنے کے لیے لے جاتے ہیں۔ارسلان کی اسٹیمر گھاٹ پر پاربتی اور غفور الرحمٰن کی ملاقات ہوئی ہے۔عینی اس مسئلے پر انسانیت پر مبنی بڑی مدلل گفتگو کرتی ہیں۔

کراچی سے تار کا جواب نہ ملنے کے باوجود عینی ڈاکومنٹری فلم کی شوٹنگ کرنے کی تیاری میں منہمک ہو جاتی ہیں۔ڈھاکے سے خریدی ہوئی ساڑیوں، پگڑیوں دھوتیوں اور چاندی کے گہنوں کو اداکاروں میں تقسیم کرتی ہیں۔اکرم خان لوکیشن پر چپراسی اور ساز و سامان لے کر پہنچنے والا ہوتا ہے۔ایک منتظمہ کی حیثیت سے زرینہ بھی اس ڈاکومنٹری فلم میں شریک ہونے والی ہوتی ہیں،لیکن اچانک ٹی اسٹیٹ کا میڈیکل آفیسر زرینہ کو ہربرٹ کنگھم کے فوری آپریشن میں مدد کے لیے اسپتال بلا لیتا ہے۔ہربرٹ کنگھم ایک نوجوان پلانٹر ہے۔تمام کردار اپنے نئے نئے کپڑے پہن کر شوٹنگ کے لیے تیار ہو جاتے ہیں۔صرف پاربتی کو بہت منانا پڑتا ہے۔عینی نے دوربین کا رخ جنگل کی طرف کیا تو دیکھا کہ ایک سنہرے رنگ کی کار چلاتے ہوئے ریٹا فریزر تنہا کہیں جا رہی تھیں۔پہلے تو عینی نے رام نندن کو اپنی جیپ سے پیچھا کر کے سلام کرنے کے لیے کہا۔جب رام نندن آدھے گھنٹے تک واپس نہیں آیا تو اکرم خان کی جیپ سے عینی خود پیچھا کرتی ہیں۔بالآخر بانس کے جھنڈ میں ریٹا فرزیز ر کیمرہ کے ساتھ کھڑی ہوتی ہیں۔سیاہ فورڈ کونسل سے واجد بھی چائے کے باغ کا معائنہ کرنے وہاں پہنچتا ہے۔ریٹا فریزر اور واجد ایک دوسرے کو متذبذب،حسرت اور عبرت سے دیکھتے ہیں اور پھر اپنے اپنے راستے لیتے ہیں۔عینی اور رام نندن شوٹنگ کی لوکیشن پر واپس آ جاتے ہیں۔تھوڑی دیر بعد ریٹا فریزر بھی نہ صرف شوٹنگ لوکیشن پر آتی ہیں بلکہ عینی کے کہنے پر منظر میں شامل بھی ہوتی ہیں۔اچانک بادل سورج کو ڈھانپ لیتے ہیں۔اس لیے شوٹنگ روک کر تمام لوگ ظہرانے میں مشغول ہو جاتے ہیں۔ریٹا فریزر ظہرانے میں شریک ہونے کے بجائے ضروری خط لکھنے میں مصروف ہو جاتی ہیں۔اس دن کی شوٹنگ کے اختتام پر میلکم میک فرسن کار سے آتے ہیں اور ریٹا فریزر کو کار میں لے کر چلے جاتے ہیں۔جس وقت عینی اپنی جیپ سے گھر واپس ہو رہی ہوتی ہیں،رام نندن دوڑا دوڑا عینی کے پاس آتا ہے اور ڈاکومنٹری کی فائل اور اس کے ساتھ کچھ اور کاغذات ان کے حوالے کرتا ہے،جن میں وہ خط بھی ہوتا ہے جسے ریٹا فریزر عرف راحت نے اپنے والد مولوی عبدالصمد صاحب کو لکھا تھا۔اس خط سے یہ بات منکشف ہو جاتی ہے کہ راحت،فرحت اور عصمت بالترتیب دراصل محمودہ،سکینہ اور رابعہ ہیں،جو مولوی عبدالصمد صاحب کی تین بیٹیاں ہیں۔خط سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ ماں باپ سے دور ان تینوں بہنوں کی زندگیاں کتنی کربناک ہیں اور کتنی متضاد اور پراسرار ہیں۔ان کے سبھی عاشقین انہیں مکمل عورت کہتے ہیں۔درایں اثنا عینی کے تار کا جواب

آجاتا ہے جس میں صورت حال کے پیش نظر ڈاکومنٹری فلم کی شوٹنگ منسوخ کر کے واپس آنے کے لیے لکھا ہوتا ہے۔ ریٹا فریزر عرف راحت ہی کی وجہ سے چارلس فریزر اور ہربرٹ کنگھم میں بری طرح مار پیٹ ہوتی ہے۔ راحت کو لے کر دونوں میں عشق کا جنون اس حد تک پہنچتا ہے کہ چارلس فریزر ہربرٹ کنگھم کو گولی مار کر قتل کر دیتا ہے، جس کی وجہ سے چارلس فریزر اور ریٹا دونوں پولیس افسروں کے ساتھ ڈھاکے بھیج دیے جاتے ہیں۔ قانونی اعتبار سے دونوں شادی شدہ نہیں ہوتے ہیں۔ لہٰذا ریٹا کے بچنے کے کافی امکانات ہوتے ہیں۔ ارسلان کے گھر پر ارسلان، زرینہ، عینی اور میلکم، سنتھیا مک فرسن کے درمیان گفتگورات کے ڈیڑھ بجے اختتام پذیر ہوتی ہے۔ اول الذکر تینوں کو آخر الذکر دونوں نے شب بخیر کہہ کر اپنے گھر روانہ ہوتے ہیں۔

عینی نے غفورالرحمٰن میاں اور پاربتی کے ناکام جذباتی رشتے کی برہ کو گیت کے اِن بولوں سے منعکس کیا ہے؛ ''سانجھ بھئی اور دیا جرے۔ پیانہ آئے پاس۔ ندی کنارے دھواں اُٹھت ہے، میں جانوں کچھ ہوئے۔ جا کارن جوگن بھئی، وہی نہ جلتا ہوئے۔'' سری منگل ریلوے اسٹیشن کے راستے میں عینی زرینہ سے پوچھتی ہیں کہ شمشاد کا کیا ہوا۔ زرینہ بتاتی ہیں کہ وہ ٹی اسٹیشن پر ریسرچ ڈائرکٹر ہے۔ جماعت اسلامی کا معتقد اور پختہ مسلمان ہو گیا ہے اور بیوی کو پردے میں رکھتا ہے۔ زرینہ اور عینی دونوں انسان کے تضادادکو لے کر کافی متذبذب ہوتی ہیں۔ عینی زرینہ سے پوچھتی ہیں کہ اگر ٹروتھ سیرم کا انجکشن لگا دیا جائے تو کس قسم کا سلہٹ لیٹر آئینے کو بھیجو گی۔ اس کے جواب میں زرینہ عینی سے پوچھتی ہیں کہ اگر ٹروتھ سیرم کا انجکشن تمہیں لگا دیا جائے تو تم کس قسم کی ڈاکومنٹری فلم بناؤ گی۔ دونوں ایک دوسرے کے سوالات کا جوابات دینے سے قاصر ہوتی ہیں۔ آخر میں زرینہ عینی سے اپنا پریشان کن سوال کرتی ہیں کہ ''خدا نے یہ دنیا کیوں بنائی۔'' زرینہ یہ سوال دنیا و مافیہا کے بارے میں مختلف مذاہب، فلسفوں، مکاتیب فکر، مختلف سائنسی نظریات وغیرہ کا باقاعدہ مطالعہ کرنے کے بعد کرتی ہیں۔ عینی زرینہ کے اس سوال کا جواب تو نہیں دے پاتیں، لیکن ان کا ذہن اس پریشان کن سوال سے ٹرین میں گھر واپس ہوتے وقت جوجھتا ہے، لیکن کوئی اطمینان بخش جواب نہیں مل پاتا۔ آخر میں دنیا و مافیہا کی لایقینیت کے پیش نظر یہ کہہ کر کہ ''دنیا میری سمجھ میں نہیں آئی'' سپردگی سے کام لیتی ہیں۔

20.6.2 کردار نگاری؛

ارسلان احمد زرینہ کے شوہر ہیں۔ پڑھے لکھے اور مہذب شخص ہیں، جو سلجھے ہوئے اور حساس طبیعت کے مالک ہیں۔ اسی اعتبار سے اپنی گھریلو اور سماجی زندگی گزارتے ہیں۔ زرینہ ڈاکٹر ہیں، جو کثیر المطالعہ خاتون ہیں۔ دنیا و فیہا کے بارے میں بڑی فلسفیانہ اور مہذب رائے رکھتی ہیں۔ وہ مستحکم اور مہذب ازدواجی زندگی کی قائل ہے۔ یہ اس ناولٹ کی سب سے اہم راوی ہیں اور شہزاد کی حیثیت رکھتی ہیں۔ عینی از خود ناولٹ میں ایک ڈاکومنٹری فلم ساز کی حیثیت سے داخل ہوتی ہیں۔ ناولٹ میں نامکمل ڈاکومنٹری کی شوٹنگ اکرم خان کے ساتھ کرتی ہیں۔ ناولٹ میں شروع سے آخر تک ان کی موجودگی بطور ایک متحرک کردار کے موجود رہتی ہے۔ فلسفیانہ اور حساس مزاج کی حامل ہیں اور انسانی حقوق کی پاسداری کرتی ہیں۔ ناولٹ کے متضاد اور متناقض مشمولات کو پیش کرنے کے بعد زرینہ کے ساتھ یہ بھی دنیا و مافیہا اور اس کے وجودات کے اسباب کو سمجھنے سے قاصر ہیں۔ شمشاد صنوبر کا شوہر ہے۔ ٹی گارڈن پر تعینات ایک اعلیٰ افسر ہے۔ سادہ لوح کردار ہے۔ وہ دوستوں پر بھروسہ کرتا ہے، لیکن دھوکا کھانے پر بالکل بدل جاتا ہے۔ صنوبر کو اس کی بدکرداری کی وجہ سے طلاق دینے کے بعد اپنی خالازاد بہن سے شادی کرتا ہے اور نقاب پہنا کر محفوظ رکھتا ہے اور خود جماعت اسلامی کا پیروکار ہو جاتا ہے۔ صنوبر مخلوط النسل ہے، بدکردار ہے، بے وفا ہے، اپنے اور اپنے گھر کو برباد کرنے کی حد تک ضدی ہے۔ وہ عقل کے بجائے وقتی جنسی ہیجان کے تابع ہے اسی لیے وہ شمشاد، قاسم اور بالآخر واجد کی بیوی کے طور پر زندگی گزارتی ہے۔ راحت اس ناولٹ کی ایک نہایت اہم کردار ہے۔ یہ مولوی عبدالصمد کی سب سے بڑی بیٹی ہے، جس کا اصل نام محمودہ ہے۔ جو متعدد لوگوں سے عشق کرتی ہے، جنسی رشتہ رکھتی ہے اور بعض لوگوں سے غیر مستحکم شادی بھی کرتی ہے اور اسی طرح خوب پیسہ بناتی ہے۔ اس طرح بظاہر ٹھاٹ سے زندگی گزارتی ہے، لیکن بباطن پریشان رہتی ہے۔ چارلس فریزر اور ہربرٹ کنگھم کے بیچ مار پیٹ اور بالآخر ہربرٹ کنگھم کے قتل کا سبب بنتی ہے۔ فرحت اور عصمت راحت کی سگی بہنیں ہیں۔ ان کا اصل نام بالترتیب سکینہ اور رابعہ ہے۔ یہ دونوں بہنیں بھی راحت کی طرز پر ہی اپنی زندگی گزارتی ہیں۔ قاسم شمشاد کا دھوکے باز دوست ہے۔ اس کی غیر موجودگی میں اس کی بیوی سے پہلے جنسی رشتہ قائم کرتا ہے۔ بعد میں اس کی مطلقہ بیوی سے شادی کرتا پھر چھوڑ بھی دیتا ہے۔ اسی طرح سے دیگر خواتین سے بھی اس کا ناجائز رشتہ رہتا ہے۔ اس طرح سے قاسم بے وفا، غیر ذمے اور غیر بھروسے مند دار کردار ہے۔ بالکل اسی طرح کا کردار

واجد بھی ہے،لیکن وہ آخر میں صنوبر سے شادی کر لیتا ہے اور دونوں اپنے ماضی کو بھول کر باقاعدہ ازدواجی اور گھریلو زندگی گزارنے لگتے ہیں۔
غفورالرحمٰن میاں بھارتی مسلمان اور ملاح ہیں، جو غلطی سے پاکستان کی سرحد میں چلے جاتے ہیں، جو غریب تاہم خدارا اور پاربتی سے سچا عشق کرنے والا کردار ہے، جسے بعد میں ہندوستانی علاقے میں بھیج دیا جاتا ہے۔ پاربتی رام پرشاد ہیڈ چوکی دار کی ایک خوبصورت بیٹی ہے، جو عینی کی نامکمل ڈاکومنٹری فلم میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ یہ نہایت سمجھدار اور بہادر ہے اور غفورالرحمٰن میاں سے سچا عشق کرتی ہے۔

20.6.3 تکنیک؛

تکنیک فکشن بیانیہ کا اہم جزو ہے، جس کو ہر فکشن نگار متعدد طریقے سے استعمال کرتا ہے اور اپنی تحریر کی اثر انگیزی میں اضافہ کرتا ہے۔ فکشن نگار تکنیک کے استعمال کا تعین موضوع و مواد کی نوعیت و ماہیت اور موضوع و مواد کے تئیں اپنے زاویے نظر سے کرتا ہے۔ بیانیہ کو متنوع، موثر اور فنی اعتبار سے آراستہ و پیراستہ کرنے نیز قصے کو آگے بڑھانے میں تکنیکیں بڑی مددگار ہوتی ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے اپنی دیگر فکشن تحریروں کی طرح ''چائے کے باغ'' میں بھی متعدد تکنیکیں موقع و محل کے پیش نظر استعمال کی ہیں۔ انہوں نے اس ناولٹ میں بیانیہ تکنیک کے ساتھ ساتھ فلیش بیک، فلیش فارورڈ، خطوط نگاری، پرچہ نگاری، منظر نگاری، جزئیات نگاری وغیرہ تکنیکیں استعمال کی ہیں۔ ذیل کے چار مختصر اقتباسات میں فلیش بیک، پرچہ نگاری اور خطوط نگاری کی تکنیکیں استعمال ہوئی ہیں، جنہیں بطور مثال درج کیا گیا ہے۔

(i) ''فلیش بیک......اے خوش خصال، نیک خو، پریدہ موعزیدہ۔ عشق ہے تازہ کار، تازہ خیال۔ ہر جگہ اس کی اک نئی ہے چال۔ کہیں آنسو کی یہ سرایت ہے۔ کہیں یہ خوں چکاں حکایت ہے۔'' ص274

(ii) ''اور پھر اس نے ایک پرچہ لکھا؛ تم مجھے علاحدہ کرنے پر تیار نہیں اور قاسم کے بنا زندہ رہنے کا اب میرے لیے سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ اس جانکنی کی تکلیف سے چھٹکارا پانے کا ایک ہی راستہ مجھے سجھائی دیا ہے۔'' ص277

(iii) ''اس نکتے پر پہنچ کر یہ خاکسار ایک دوسرا فلیش بیک شروع کرتی ہے۔ یعنی فلیش بیک در فلیش بیک۔ صنوبر کی کہانی اس نکتے تک ذہن میں محفوظ رکھو۔ کس نکتے تک؟'' ص281

20.6.4 زماں و مکاں اور آفاقیت؛

زماں وقت کے ہونے اور محسوس اور غیر محسوس طریقے سے گزرنے کا مظہر ہے۔ فکشن میں وقت نہ صرف یہ کہ اہم کردار ہوتا ہے بلکہ اس کی مختلف شکلوں کے رواں دواں سیاق میں فکشن کے جملہ مشمولات معرض وجود میں آتے ہیں۔ فکشن نگار کا وقت ہوتا ہے، واقعات کا وقت ہوتا ہے، راوی کا وقت ہوتا ہے اور قاری کا وقت ہوتا ہے۔ یہ ناولٹ 1964 میں لکھا گیا ہے۔ اس کے مشمولات زمانی اعتبار سے آزادئ ہند و قیام پاکستان سے 1964 کے درمیان کے ہیں۔ اس میں مصنف، واقعات، راوی اور قاری سبھی کے احساس وقت کی شمولیت ہے۔

فکشن میں مکاں جغرافیائی تناظر کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ تمام مقامات جہاں پر مختلف کردار مختلف وقت میں رہے ہوتے ہیں ان تمام چھوٹے بڑے مقامات پر کرداروں کے ساتھ واقعات رونما ہوتے ہیں، جن سے فکشن کا جغرافیائی، کرداری اور واقعاتی تہہ در تہہ تانا بانا تیار ہوتا ہے۔ اس ناولٹ میں ڈھاکہ، کلکتہ، ممبئی، سلہٹ، سندربن، فنچو گنج، سری منگل، لکھنؤ، اندور، پٹنہ، قاہرہ، ہری نگر، آسام، دہلی، شمشیر نگر ریلوے اسٹیشن، لاہور، کراچی جیسے مقامات سے جغرافیائی پلاٹ سے عبارت ہے۔ مذکورہ زماں و مکاں کے تناظر میں دیگر مشمولات کی نوعیت و ماہیت طے ہوتی ہے۔

آفاقیت ان انسانی قدروں کی قبولیت سے عبارت ہے، جو صنف، عمر، علاقہ، طبقہ، نسل، مذہب و ملت، قومیت، زماں و مکاں سے بالاتر ہوتی ہے۔ فکشن عبوری اور آفاقی قدروں کی کشمکش کی تنقیدی عکاسی سے معمور ہوتا ہے۔ اس ناولٹ میں عبوری اور آفاقی قدروں کے درمیان کشاکش عکاسی کی متعدد مثالیں ملتی ہیں۔ مثال کے طور پر شمشاد، قاسم اور واجد کی افراتفریح سے پُر زندگیاں عبوری قدروں پر محمول ہے۔ جب کہ بعد میں ان کی مستحکم اور قدرے مہذب زندگیاں آفاقی قدروں کا احساس دلاتی ہیں۔ بعینہ، راحت، فرحت اور عصمت کی زندگیاں عبوری قدروں کی عکاس ہیں جب کہ ان تینوں کی اپنے والدین کے تئیں والہانہ لگاؤ آفاقی قدروں کا عکاس ہے۔ غفورالرحمٰن اور پاربتی کے درمیان سچا جذباتی لگاؤ انسانی اور آفاقی قدروں کا غماز ہے۔ اس طرح سے اگر ہم پس اندیشی (Hindsight) سے کام لیں تو یہ ناولٹ کیا ہوا، کیا ہو رہا ہے کے سیاق میں کیا ہوسکتا ہے اور کیا ہونا چاہیے کی آفاقی فہم و فراست کا متبادل فراہم کرتا ہے۔

20.6.5 عنوان اور نقطۂ نظر میں رشتہ؛

اس ناولٹ کا عنوان 'چائے کے باغ' ہے۔ چائے کا کام ذہنی اور جسمانی تشنج کو دور کر کے فرحت اور تونگری بخشنا ہے۔ باغ لفظ کی ادائیگی ہی سے آنکھوں کی روشنی میں اضافے اور روح پروری کا احساس ہوتا ہے نیز دونوں اہم الفاظ 'چائے' اور 'باغ' کو ایک ساتھ پڑھنے سے قارئین پر مرتب کیفیت کے حسن میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ ناولٹ کے غیر مستحکم، غیر مکمل اور لایقینیت، عدم طمانیت وغیرہ سے پُر مشمولات چائے کے باغ کے منظر سے پیدا ہونے والی کیفیات سے بالکل مختلف ہوتے ہیں۔ عنوان اور نقطۂ نظر میں وہی اور اضدادی رشتے دنیا و مافیہا کی تفہیم میں مددگار ہوتے ہیں۔ عینی نے از خود اس ناولٹ کے اختتام پر لکھا ہے کہ ''ست، چت اور آنند مایا میں اس طرح پوشیدہ ہیں جیسے تالاب پر کائی جم جاتی ہے۔'' دنیا و مافیہا کی تفہیم اضداد کی مدد سے بہ آسانی ہوتی ہے۔ اس طرح سے عنوان اور نقطۂ نظر میں رشتہ قائم ہوتا ہے۔

20.6.6 زبان و بیان؛

زبان وہ تحریری، تقریری اور اشارتی ذریعہ ہے، جس کے توسط سے دنیا و مافیہا کے معاملات تکمیل پذیر ہوتے ہیں نیز معاشرے کی شیرازہ بندی ہوتی ہے۔ سماجی، تہذیبی، معاشی، تعلیمی، علاقائی اعتبارات سے زبان کے اندر متعدد زبانیں پائی جاتی ہیں۔ زبان کی نوعیت و ماہیت کے پیش نظر بھی لوگوں کی شناخت طے ہوتی ہے۔ ادب بالعموم اور فکشن بالخصوص معاشرے کے تانے بانے کی ناقدانہ عکاسی کرتی ہے۔ اس تانے بانے کے مختلف طبقوں، مختلف پیشوں کے لوگوں کی عکاسی، ان کی زبان ہی کی مدد سے ہوتی ہے۔ فکشن نگار کا کینوس جتنا وسیع و عریض ہوگا اتنا ہی طبقاتی اور کرداری تنوعات کے امکانات ہوں گے۔ قرۃ العین حیدر نے ''چائے کے باغ'' میں معاشرے کے مختلف طبقوں اور پیشوں سے متعلق کرداروں کی عکاسی ان کی زبان کے توسط سے کی ہے، جنہیں ذیل کے مختصر اقتباسات میں دیکھا جا سکتا ہے۔

(i) ''خوب یاد ہے مس صاحب۔ آپ لوگ ادھر مانی پوری ناچ کی فلچر بنانے آیا تھا۔ سُوٹنگ کرتا تھا۔''
''تمہارے بیوی بچے راضی خوشی ہیں نور العباد؟''
''اب چار ٹھولڑ کا اور ہو گیا ہے مس صاحب۔''
''اب کتنے بچے ہیں تمہارے؟''
''اب سب ملا کر نو ٹھولڑ کا ہے مس صاحب۔'' ص262

(ii) ''میں نے دور بین کا رخ جنگل کی سمت کیا۔ دور بل کھاتے راستے پر سے ایک سبز رنگ کی جیپ گزر رہی تھی اور مسز ریٹا فریزر اسے چلا رہی تھیں۔ وہ تنہا تھیں۔'' ص314

(iii) ''جی ......از نٹ اِٹ اکسائٹنگ۔ میں نے زندگی میں پہلی بار مووی کیمرے کا سامنا کیا ہے۔ از نٹ اِٹ فن۔'' ص317

20.7 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

☆ قرۃ العین حیدر کے حالات زندگی سے متعلق معلومات فراہم ہوئیں۔

☆ قرۃ العین حیدر کی تمام اہم تصانیف سے واقفیت حاصل ہوئی۔

☆ قرۃ العین حیدر کی ناولٹ نگاری کی اہم خصوصیات سے واقفیت حاصل ہوئی۔

☆ ناولٹ ''چائے کے باغ'' کا سماجی، تہذیبی و ثقافتی، سیاسی، معاشی، فلسفیانہ، بین الاقوامی اور نفسیاتی پہلوؤں کے تجزیاتی مطالعے سے آپ کے یہاں ان پہلوؤں سے متعلق تحسین کا احساس ہوا۔

☆ ناولٹ ''چائے کے باغ'' کے پلاٹ، کردار نگاری، تکنیک، زماں و مکاں اور آفاقیت، عنوان اور نقطۂ نظر میں رشتے اور زبان و بیان کے بارے میں آپ نے کماحقہٗ علم حاصل کیا۔

☆ اس ناولٹ کے مطالعے کے بعد زندگی کے مختلف طرز ہائے کا گہرائی اور گیرائی کے ساتھ علم حاصل ہوا۔
☆ اس ناولٹ کے مطالعے کے بعد معیاری زبان کے استعمال اور ادب کی تفہیم سے خود کو آراستہ کیا۔
☆ اس ناولٹ کے مطالعے سے آپ نے پس اندیشی سے کام لے کر یہ سیکھا کہ کیسے زندگی گزاری جائے اور کیسے نہ گزاری جائے۔

20.8 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی	الفاظ	:	معنی
اسکاٹش	:	اسکاٹ لینڈ کا باشندہ	منکشف	:	کھلا ہوا، واضح
نشیب وفراز	:	اتار چڑھاؤ، پستی وبلندی	تفلسف	:	حکمت آموزی
متنوع	:	مختلف قسم کے	تعشق	:	عشق، پیار، محبت
تعمق	:	بات کی تہ تک پہنچنے کا عمل	علی الرغم	:	برخلاف، بالمقابل
نوعیت	:	اخلاقی خصوصیت، اچھی یا بری	ماہیت	:	کسی امر یا شے کی حقیقت
امتدادِ زمانہ	:	بہت زیادہ وقت	جثہ	:	بدن، جسم، مادی پیکر
سردمہری	:	بے رخی، بے مروتی، سنگدلی	انصرام	:	بندوبست، اہتمام

20.9 نمونۂ امتحانی سوالات

20.9.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ قرۃ العین حیدر کی پیدائش کب اور کہاں ہوئی؟
2۔ قرۃ العین حیدر کا ابتدائی نام کیا تھا؟
3۔ قرۃ العین حیدر نے پہلی کہانی کتنے سال کی عمر میں لکھی؟
4۔ سجاد حیدر یلدرم علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں کس عہدے پر فائز تھے؟
5۔ قرۃ العین حیدر کو ''گیان پیٹھ ایوارڈ'' سے کب نوازا گیا؟

20.9.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ قرۃ العین حیدر کی ناولٹ نگاری پر مختصر نوٹ لکھیے۔
2۔ ناولٹ ''چائے کے باغ'' کی زبان وبیان پر گفتگو کیجیے۔
3۔ ناولٹ ''چائے کے باغ'' کی تکنیک پر روشنی ڈالیے۔
4۔ ناولٹ ''چائے کے باغ'' کے بین الاقوامی پہلوؤں پر روشنی ڈالیے۔

20.9.3 طویل جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ قرۃ العین حیدر کی حالات زندگی پر تفصیلی نوٹ لکھیے۔
2۔ ناولٹ ''چائے کے باغ'' کا تنقیدی تجزیہ پیش کیجیے۔

20.10 مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ کتابیں

1۔ چار ناولٹ — قرۃ العین حیدر
2۔ اردو میں ناولٹ نگاری — ڈاکٹر صبا عارف
3۔ اردو ناولٹ کا تحقیقی وتنقیدی تجزیہ — ڈاکر سید وضاحت حسین رضوی

اکائی 21: افسانے کافن

اکائی کے اجزا

21.0 تمہید

افسانہ اردو زبان کی ایک اہم نثری صنف ہے۔ اس کا تعلق افسانوی ادب سے ہے۔ اردو میں داستان اور ناول کے بعد افسانے کا آغاز ہوا۔ اختصار، ایمائیت اور دلچسپ انداز کی وجہ سے بہت جلد اس صنف کو عوام وخواص میں مقبولیت حاصل ہوگئی۔ اس صنف میں لفظوں کے ذریعے روزمرہ زندگی سے تعلق رکھنے والے کسی ایک پہلو یا گوشے کی ایسی تصویر پیش کردی جاتی ہے کہ ہم نہ صرف اس سے محظوظ ہوتے ہیں بلکہ ہمیں بصیرت اور آگہی بھی حاصل ہوتی ہے۔ کوئی سوا سو سال کے عرصے میں اردو افسانے نے فکری وفنی اعتبار سے خاصی ترقی کی ہے اور معیار ومقدار دونوں لحاظ سے قابل قدر افسانے لکھے گئے ہیں۔ اس عرصے میں ہمارے ملک اور معاشرے کا شاید ہی کوئی گوشہ ہو جو اردو افسانے کا موضوع نہ بنا ہو۔ اردو افسانہ نگاروں نے بین لاقوامی صورت حال پر بھی توجہ دی ہے اور پوری دنیا کے عوام کو درپیش مسائل سے واقف کرایا ہے۔ گوناگوں سماجی، معاشرتی، سیاسی، معاشی، تہذیبی اور ثقافتی موضوعات مسائل کی عکاسی اردو افسانے میں نہایت فنکاری سے ہوئی ہے۔ پلاٹ، کردار نگاری، تکنیک اور اسلوب کے اعتبار سے بھی نہایت عمدہ افسانے تحریر کیے گئے اور اس ضمن میں مختلف تجربات بھی کیے گئے۔ راشدالخیری، سجاد حیدر یلدرم، مجنوں گورکھ پوری، پریم چند، سدرشن، علی عباس حسینی، اعظم کریوی، سہیل عظیم آبادی، سعادت حسن منٹو، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، قرۃ العین حیدر، احمد ندیم قاسمی، حیات اللہ انصاری، اختر اورینوی، خواجہ احمد عباس، غلام عباس، شوکت صدیقی، غیاث احمد گدی، جیلانی بانو، نیر مسعود، انور خاں، مظہر الزماں خاں، سلام بن رزاق، عبدالصمد، طارق چھتاری، سید محمد اشرف، بیگ احساس اور غضنفر وغیرہ نے اپنے افسانوں سے اردو ادب کا دامن وسیع کیا ہے۔ اس اکائی میں آپ کو اردو افسانے کے فن اور اس کے مختلف اجزائے ترکیبی سے واقف کرایا جارہا ہے۔

21.1 مقاصد

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ

☆ افسانے کی تعریف بیان کرسکیں گے۔

☆ افسانے کے فن اور اس کی بنیادی خصوصیات سے واقف ہوسکیں گے۔

☆ افسانے کے اجزائے ترکیبی کے بارے میں جان سکیں گے۔

☆ افسانے کی اہمیت سے آشنا ہوسکیں گے۔

21.2 افسانے کا فن

افسانہ یا مختصر افسانے کو افسانوی ادب کی تمام اصناف میں نمایاں مقام حاصل ہے۔ اردو میں داستان اور ناول کے بعد اس صنف کا آغاز ہوا۔ یہ صنف چونکہ مغربی ادب خصوصاً انگریزی کے زیر اثر اردو میں شروع ہوئی اس لیے ابتدا میں اسے مختصر افسانہ کہا گیا کیوں کہ انگریزی میں اس کے لیے short story کی اصطلاح رائج تھی۔ بعد میں اسے صرف 'افسانہ' کہا جانے لگا۔ صنعتی انقلاب اور سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی نے انسانی ذہن کو داستان کی مافوق الفطری فضا سے نکال کر حقیقی زندگی سے آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ عطا کیا۔ اس عہد میں قصے کی ایک نئی صنف کا آغاز ہوا جسے ہم ناول کے نام سے جانتے ہیں۔ نئے دور کا انسان داستان کی تحیر ناک اور طلسماتی فضا سے محظوظ ہونے کی بجائے اپنے آس پاس کے ماحول اور معاشرے سے متعلق قصے سننے کا آرزومند تھا۔ اسی ضرورت کے تحت صنف ناول کی شروعات ہوئی۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ ناول میں ایک پورا

عہد اور معاشرہ سانسیں لیتا نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر ڈپٹی نذیر احمد کے ناول ''توبتہ النصوح'' میں انیسویں صدی کے نصف آخر کی دلی کی تہذیب و معاشرت، رسم و رواج، اقدار و روایات، اچھائیاں اور برائیاں اور روزمرہ زندگی کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ پریم چند کے ناول ''گئو دان'' میں بیسویں صدی کے نصف اول کے ہندوستان کے کسانوں اور مزدوروں کی زندگی کے مختلف پہلو نمایاں ہوئے ہیں۔ اس طرح ہر ناول اپنے عہد اور معاشرے کی کسی نہ کسی انداز میں تصویر کشی کرتا ہے۔

صنعتوں کے فروغ کے ساتھ ساتھ انسان کے فرصت کے اوقات میں بھی کمی آئی اور اب وہ زیادہ وقت اپنے کام دھندے میں مصروف رہنے لگا۔ اس لیے ایسے افراد کے مطالعے کے شوق کی تکمیل کے لیے ایک ایسی صنف کی ضرورت تھی جس کا مطالعہ کم وقت میں کیا جا سکے۔ ممتاز نقاد سید وقار عظیم نے افسانے کی ابتدا کے محرکات پر گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے کہ

> ''حقائق کے تلخ احساس اور زندگی کے مسائل کو کہانی کے ذریعے حل کرنے کی خواہش نے ناول کو جنم دیا لیکن وقت میں پہلا سا پھیلاؤ باقی نہیں رہا اور انسان کو اپنے تفریحی مشاغل میں کتر بیونت اور کاٹ چھانٹ کرنی پڑی تو اس کا وہ مزاج جسے کہانی سننے کا چسکا ہمیشہ سے ہے، افسانے کی ایک ایسی صنف کا طلب گار ہوا جو زندگی اور فن کو اس طرح سموئے کہ انسان کو اس سے ذہنی سرور و مسرت کا سرمایہ بھی ہاتھ لگے، زندگی کے مسائل کو حل کرنے اور اپنے ماحول کو حسین تر بنانے کی آرزو بھی پوری ہو اور اس کے باوجود اتنی مختصر ہو کہ وقت پر اس کی گرفت مضبوط رہے۔ وہ اپنے بے شمار مشاغل میں سے کہانی پڑھنے کا وقت نکال سکے۔ زمانے کے یہ سب تقاضے اور انسان کی یہ سب ضرورتیں مختصر افسانے کی تخلیق کی بنیاد بنیں۔'' (داستان سے افسانے تک۔ ناشر: ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ۔ صفحہ: 19)

انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں بہت سے رسائل کا بھی آغاز ہوا۔ ان رسائل کے ناشرین اور مدیران نے قسطوں میں ناول پیش کرنے شروع کیے جو بہت مقبول ہوئے۔ پنڈت رتن ناتھ سرشار کا ضخیم ناول ''فسانۂ آزاد'' منشی نول کشور کے ''اودھ اخبار'' میں قسط وار شائع ہوا۔ اسی طرح عبدالحلیم شرر کے بیشتر ناول ان کے رسالے ''دل گداز'' میں شائع ہوئے۔ ان میں آسانی یہ تھی کہ قارئین ایک ایک قسط کم وقت میں پڑھ لیتے تھے۔ لیکن 'آگے کیا ہوا' کا تجسس باقی رہتا تھا۔ پھر ناشرین نے مختصر قصوں کی اشاعت پر توجہ دی جو ایک شمارے میں ہی مکمل ہو سکیں۔ چنانچہ اردو میں افسانے کے فروغ کی یہ بھی ایک بڑی وجہ بنی۔ اس لیے یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ صنعتی ترقی کے باعث فرصت کے اوقات میں کمی کے ساتھ ساتھ اشاعتی ضرورتوں اور طباعت کی سہولتوں نے بھی اردو میں افسانے کی ابتدا اور فروغ میں اہم کردار ادا کیا۔ اردو کے ابتدائی افسانے رسائل میں ہی شائع ہوئے۔ مثلاً راشد الخیری کا افسانہ ''نصیر اور خدیجہ'' (دسمبر 2003) مخزن، لاہور میں شائع ہوا۔ سجاد حیدر یلدرم کے افسانے ''غربت و وطن'' اردوئے معلی، علی گڑھ (اکتوبر 1906) اور ''دوست کا خط'' مخزن، لاہور (دسمبر 2006) میں شائع ہوئے۔ سلطان حیدر جوش کا افسانہ ''نابینا بیوی'' مخزن، لاہور (دسمبر 2007) میں چھپا۔ پریم چند کا افسانہ ''عشق دنیا اور حبِ وطن'' زمانہ، کانپور کے اپریل 1908 کے شمارے میں چھپا۔ قصے کی اس نئی صنف کو اس زمانے میں اتنی مقبولیت حاصل ہوئی کہ کچھ ناقدین کو یہ خدشہ ہوا کہ قارئین کہیں ناول پڑھنا ہی نہ چھوڑ دیں، لیکن وقت گزرنے کے ساتھ یہ خدشہ غلط ثابت ہوا۔ افسانہ اور ناول دونوں اپنی اپنی خصوصیات اور اہمیت کے پیش نظر آج بھی بڑی تعداد میں لکھے اور

پڑھے جارہے ہیں۔

افسانہ اور ناول دونوں کا تعلق افسانوی ادب سے ہے لیکن ان دونوں میں نمایاں فرق ہے۔کہانی، پلاٹ، کردار، تکنیک، اسلوب وغیرہ دونوں میں ہوتے ہیں لیکن ان کی پیش کش کا انداز الگ ہوتا ہے۔مثلاً ناول کا کینوس ہماری زندگی کی طرح بے حد وسیع ہوتا ہے۔لیکن افسانے کا دائرہ محدود ہوتا ہے۔ناول کی کہانی میں واقعات کا جم غفیر ہوتا ہے جو مسلسل ہمارے سامنے آتے رہتے ہیں۔اس کے برخلاف افسانے میں کوئی ایک واقعہ یا چند واقعات پیش کیے جاتے ہیں اور ان کے ذریعے افسانہ نگار قصے کی تشکیل کرتا ہے۔ناول میں کرداروں کی ایک دنیا آباد ہوتی ہے اور ہر کردار کی زندگی مختلف نشیب وفراز سے گزرتی ہے۔لیکن افسانے میں چند کردار ہی ہوتے ہیں اور ان کی زندگی کے بھی مخصوص پہلوؤں کی عکاسی کی جاتی ہے۔ناول میں منظر نگاری، جزئیات نگاری اور واقعات کے تفصیلی بیان کی پوری گنجائش ہوتی ہے لیکن افسانے میں مختصر طور پر واقعات کے بیان اور کرداروں کے اعمال کی پیش کش پر توجہ رہتی ہے۔مثال کے طور پر پریم چند کے ناول ''گئودان'' میں مرکزی کردار ہوری کی جوانی، بڑھاپا، موت، اس کی شخصیت، نفسیات، اعمال، آرزوئیں، گھر والوں، محلے والوں اور پاس پڑوس کے گاؤں والوں سے اس کے تعلقات، اس کے حالات اور مسائل کی پیش کش تفصیل سے کی گئی ہے۔ہوری کے علاوہ اس کی بیوی دھنیا، بیٹا گوبر، بیٹیاں سونا اور روپا، بہو جھنیا، ہوری کا بھائی ہیرا، زمیندار رائے صاحب، پنڈت داتا دین، ماتا دین، بھولا اہیر، سلیا، مس مالتی اور دیگر درجن بھر سے زیادہ کردار اس ناول کے قصے کو آگے بڑھانے کے لیے تخلیق کیے گئے ہیں۔لیکن وہی پریم چند جب افسانہ لکھتے ہیں تو اس کی فنی حدود اور پابندیوں کا خیال رکھتے ہیں۔مثال کے طور پر ''پوس کی رات''، ''کفن'' یا ''بڑے گھر کی بیٹی'' میں چند کردار ہی پیش کیے گئے ہیں۔ان میں واقعات بھی کم ہیں لیکن تشنگی کا احساس نہیں ہوتا۔اس کی وجہ یہ ہے کہ افسانہ نگار فنی تقاضوں کا خیال رکھتے ہوئے مختصر انداز میں کہانی پیش کر دیتا ہے۔چونکہ افسانے میں کسی ایک واقعے یا تاثر کو ابھارنا مقصود ہوتا ہے اس لیے اس میں کم سے کم کرداروں، واقعات اور الفاظ کے ذریعے افسانہ نگار اپنا نقطۂ نظر واضح کرتا ہے۔

افسانہ نگاری دراصل چاول پر قل ہو اللہ لکھنے کا فن ہے۔جس طرح چاول کے ایک دانے پر سورہ اخلاص یعنی قل ہو اللہ لکھنا مشکل ہے اسی طرح افسانے کی تخلیق بھی ایک بے حد مشکل کام ہے۔یہ اختصار اور جامعیت اور اگر دوسرے لفظوں میں کہیں تو سمندر کو کوزے میں بند کرنے کا فن ہے۔ایک اچھا افسانہ لکھنے کے لیے ضروری ہے کہ ایک اچھے موضوع کا انتخاب کیا جائے، اس کا پلاٹ چست، درست، مربوط اور کسا ہوا ہو، کردار متحرک، حقیقی اور جیتے جاگتے ہوں، مکالمے جاندار اور فطری ہوں اور اسلوب موضوع سے مناسبت رکھتا ہو۔ان تمام عناصر کے ساتھ ساتھ افسانے میں وحدت تاثر کا ہونا بھی ضروری ہے۔

21.2.1 افسانے کی تعریف:

ادب کی دیگر بہت سی اصناف کی طرح افسانے کی بھی کوئی حتمی تعریف نہیں کی جا سکی ہے۔مختلف ناقدین نے اپنے اپنے طور پر اس کی خصوصیات کے مدنظر اس کی تعریفات پیش کی ہیں۔ان تعریفوں کی مدد سے بہ حیثیت صنف افسانے کے خدوخال متعین کیے جا سکتے ہیں۔

آئی بی اسینوین (I B Esenvian) نے افسانے کی تعریف یوں کی ہے:

> ''مختصر افسانہ ایک مختصر تخیلی تخلیق ہے جس سے کسی ایک مخصوص واقعہ یا کسی ایک مخصوص کردار کا نقش پلاٹ کے ذریعے ابھارا جاتا ہے کہ پلاٹ کی ترتیب و تنظیم سے ایک مخصوص واحد تاثر پیدا ہو سکے۔

‘‘(بحوالہ فن افسانہ نگاری۔صفحہ۔21)

بریںڈر اسمتھ کا خیال ہے کہ

’’مختصر افسانہ ان کہانیوں سے بالکل مختلف اور امتیازی صنف ہے جو اتفاق سے کہانی ہونے کے علاوہ مختصر بھی ہوتی ہے۔یہ کہانی ایک واضح فنی صورت ہے اور ایجاز و اختصار، جدت، فنی حسن اور تخئیل کی چاشنی اس کی امتیازی خصوصیات ہیں۔‘‘(بحوالہ فن افسانہ نگاری۔صفحہ۔29)

ایڈگرایلن پو نے لکھا ہے کہ

’’افسانہ ایک ایسی بیانیہ صنف نثر ہے جو اتنی مختصر ہو کہ ایک ہی نشست میں پڑھی جا سکے۔ جسے قاری کو متاثر کرنے کے لیے لکھا گیا ہو اور جس سے وہ تمام غیر ضروری اجزا نکال دیے گئے ہوں جو تاثر کو قائم رکھنے میں معاون نہ ہوں۔اس میں وحدتِ تاثر اور کلیت ہو۔‘‘(بحوالہ فن افسانہ نگاری۔صفحہ۔3)

سید وقار عظیم نے افسانہ کے بارے میں لکھا ہے کہ

’’کسی ایک واقعے، ایک جذبے، ایک احساس،، ایک تاثر، ایک اصلاحی مقصد، ایک رومانی کیفیت کو اس طرح کہانی میں بیان کرنا کہ دوسری چیزوں سے الگ اور نمایاں ہو کر پڑھنے والے کے جذبات و احساسات پر اثر انداز ہو، افسانہ کی وہ امتیازی خصوصیت ہے جس نے اسے داستان اور ناول سے الگ کیا ہے۔مختصر افسانہ میں اختصار اور ایجاز کی دوسری خصوصیت نے اس کے فن میں سادگی، حسن ترتیب و توازن کی ضرورت پیدا کی۔‘‘

(’’داستان سے افسانے تک‘‘ صفحہ۔22)

ممتاز افسانہ نگار سعادت حسن منٹو نے افسانے کی تعریف یوں کی ہے:

’’ایک تاثر خواہ وہ کسی کا ہو، اپنے اوپر مسلط کر کے اس انداز سے بیان کر دینا کہ وہ سننے والے پر وہی اثر کرے، یہ افسانہ ہے۔‘‘(بحوالہ ’’نقوش‘‘ افسانہ نمبر۔صفحہ۔468)

ایک اور افسانہ نگار ل احمد اکبرآبادی کے لفظوں میں:

’’کسی ایک واقعے، جذبے یا احساس کی تاریخ بیان کر دینا مختصر افسانہ ہے۔‘‘ (ادبی تاثرات۔حصہ اول۔ل احمد اکبرآبادی۔صفحہ 221)

عابد علی عابد کے مطابق:

’’مختصر افسانہ زندگی کی کسی لحاتی اور وقتی کیفیت کی ترجمانی کرتا ہے۔کچھ نہ کہہ کر بھی بہت کچھ کہنا اس فن کی بنیادی خصوصیت ہے۔لیکن افسانہ نگار کے اس اظہار میں انتشار نہیں ہونا چاہیے۔‘‘

(اصول انتقاد ادبیات۔سید عابد علی عابد،صفحہ۔613)

قمر رئیس اور خلیق انجم کی کتاب ''اصناف ادب اردو'' میں اس کی تعریف اس طرح کی گئی ہے:

> ''ناول کی طرح مختصر افسانہ بھی ایک حقیقت پسندانہ صنف ہے۔ انسانی زندگی اور اسے بہتر بنانے کے لیے سماج اور فطرت کی طاقتوں سے کش مکش اس کا موضوع ہے۔.....افسانے میں زندگی کے کسی ایک گوشے، کسی ایک واقعہ یا کسی ایک نفسیاتی حقیقت کو موثر طریقے سے پیش کیا جاتا ہے۔.....افسانہ میں ہر بات اختصار اور اشاروں میں کہی جاتی ہے۔'' (صفحہ۔117-116)

افسانے کی ان تمام تعریفوں کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ مختصر افسانہ قصے کی وہ شکل ہے جس کی بنیاد کوئی ایک جذبہ، احساس، تاثر یا واقعہ ہوتا ہے اور اسے کم سے کم لفظوں میں مناسب انداز میں جامعیت کے ساتھ بیان کر دیا جاتا ہے۔

اپنی مطالعے کی جانچ:

1۔ افسانہ نگاری کو چاول پر قل ہو اللہ لکھنے کا فن کیوں کہا جاتا ہے؟

2۔ افسانے کی تعریف بیان کیجیے۔

21.2.2 افسانے کے اجزائے ترکیبی

ہر صنف ادب کی طرح افسانہ بھی کچھ عناصر سے تشکیل پاتا ہے جنھیں ہم اجزائے ترکیبی کے نام سے جانتے ہیں۔ موضوع، پلاٹ، کردار، تکنیک، اسلوب، وحدت زماں و مکاں، وحدت تاثر اور نقطۂ نظر افسانے کے اہم اجزائے ترکیبی ہیں۔ آئندہ سطور میں ان تمام اجزا پر مختصر گفتگو کی جائے گی۔

21.2.2.1 موضوع؛

افسانے کے لیے موضوعات کی کوئی قید نہیں ہے۔ اس کا موضوع سماجی، سیاسی، معاشرتی، مذہبی یا معاشی کچھ بھی ہوسکتا ہے۔ اس ضمن میں افسانہ نگار کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ سب سے پہلے ایک اچھے موضوع کا انتخاب کرے۔ اس کے لیے اسے اس موضوع سے متعلق تمام پہلوؤں سے واقف ہونا چاہیے۔ افسانے کا موضوع نیا، منفرد اور متاثر کرنے والا ہونا چاہیے۔ اگر اچھے اور منفرد موضوع کا انتخاب نہ کیا جائے تو افسانہ نگار کی ساری محنت اکارت جاسکتی ہے۔ افسانہ نگار کو آزادی ہے کہ وہ کسی بھی موضوع پر افسانہ لکھ سکتا ہے لیکن اس کا تعلق ہماری حقیقی زندگی سے ہونا چاہیے۔ انسانی زندگی سے متعلق کوئی بھی واقعہ، جذبہ، احساس، تجربہ یا مشاہدہ اس کا موضوع بن سکتا ہے۔ موضوع پورے افسانے کی روح ہوتا ہے۔ یہ افسانے کے تمام اجزائے ترکیبی کو نہ صرف متاثر کرتا ہے بلکہ انھیں متحد بھی رکھتا ہے۔

21.2.2.2 پلاٹ؛

موضوع کا انتخاب کرنے کے بعد افسانہ نگار افسانے کا پلاٹ ترتیب دیتا ہے۔ پلاٹ کیا ہے؟ پلاٹ دراصل واقعات کی منطقی ترتیب کا نام ہے۔ جس طرح ایک لڑی میں مختلف موتیوں کو پرو کر ہار تیار کیا جاتا ہے بالکل اسی طرح افسانہ نگار مختلف واقعات کی پیش کش فنی ربط و تنظیم کے ساتھ کر کے افسانہ تخلیق کرتا ہے۔ افسانے کا پلاٹ منظم، مربوط اور گٹھا ہوا ہونا چاہیے۔ ایک بالکل نئی بنی ہوئی چارپائی کی طرح اس کا چول سے چول ملا ہوا ہونا چاہیے۔ افسانے میں ایک لفظ بھی غیر ضروری یا بھرتی کا نہیں ہونا چاہیے اور ہر لفظ کا منطقی جواز ہونا چاہیے۔ اس کے تمام واقعات ایک دوسرے

سے منطقی اعتبار سے جڑے ہوئے ہونے چاہئیں۔ واقعات کی یہ منطقی ترتیب ہی کہانی کو آگے بڑھاتی ہے۔ اس کی مدد سے افسانہ نگار غیر ضروری تفصیلات بیان کرنے اور مرکزی خیال سے بھٹکنے سے محفوظ رہتا ہے اور کہانی کو ایک منطقی انجام تک پہنچانے میں کامیاب ہوتا ہے۔ پریم چند کے افسانے کفن، پوس کی رات، بڑے گھر کی بیٹی اور پنچایت، منٹو کے افسانے ٹوبہ ٹیک سنگھ، نیا قانون، ہتک، کالی شلوار، عصمت چغتائی کے افسانے چوتھی کا جوڑا، بچھو پھوپھی، کرشن چندر کے افسانے کالو بھنگی، تائی ایسری، پورے چاند کی رات، گرجن کی ایک شام، راجندر سنگھ بیدی کے افسانے گرہن اور گرم کوٹ، احمد ندیم قاسمی کا پرمیشر سنگھ وغیرہ پلاٹ کے اعتبار سے نہایت عمدہ افسانے ہیں۔

پلاٹ کی کئی قسمیں ہیں۔ سادہ پلاٹ، پیچیدہ پلاٹ، غیر منظّم پلاٹ اور ضمنی پلاٹ وغیرہ۔ سادہ پلاٹ میں واقعات کے آغاز، وسط اور انجام میں منطقی ربط ہوتا ہے۔ اس میں واقعات تسلسل کے ساتھ بیان کیے جاتے ہیں اور آغاز سے انجام تک یہ واقعات بتدریج چڑھتے اور اترتے چلے جاتے ہیں۔ پیچیدہ پلاٹ میں واقعات آپس میں نہایت پیچیدگی کے ساتھ جڑے ہوئے ہوتے ہیں۔ یعنی کسی افسانے کے آغاز ہی میں اس کا مبہم انجام پیش کر دیا جاتا ہے۔ افسانے کے باقی حصے میں اسی راز سے پردہ اٹھانے کی کوشش کی جاتی ہے اور اس کوشش میں پلاٹ کو الجھا دیا جاتا ہے۔ ایسے افسانوں میں آخر تک تجسس قائم رہتا ہے۔ غیر منظّم پلاٹ میں کئی واقعات مجموعی طور پر پیش کیے جاتے ہیں جن میں ایک مرکزی کردار محور کا کام کرتا ہے۔ طویل افسانوں میں مرکزی پلاٹ کے علاوہ ضمنی پلاٹ بھی ہوتے ہیں۔ افسانے کے لیے عموماً سادہ پلاٹ کو بہتر سمجھا جاتا ہے کیوں کہ اس میں واقعات کے بیان میں پیچیدگی اور قصے میں ابہام پیدا ہونے کا خطرہ نہیں ہوتا ہے۔ سادہ پلاٹ میں افسانہ نگار زیادہ واضح انداز میں اپنی بات پیش کر سکتا ہے اور کرداروں کے اعمال کو بھی بہ خوبی اجاگر کر سکتا ہے۔

پلاٹ کے کئی اجزا ہوتے ہیں۔ پہلا جزو عنوان ہے۔ عنوان پُرکشش اور مختصر ہونا چاہیے۔ اس سے کہانی کا کچھ کچھ اندازہ ہونا چاہیے۔ عنوان کے بعد افسانے کا آغاز ہوتا ہے۔ افسانے کی ابتدائی سطریں اتنی جاذب اور دل کش ہونی چاہئیں کہ قاری کو پورا افسانہ پڑھنے پر مجبور کر دیں۔ آغاز کے بعد افسانے کا وسط آتا ہے۔ وسط میں ہی افسانے میں ایک ایسا موڑ آتا ہے کہ کسی مخصوص انجام کا جواز پیدا ہو جاتا ہے۔ پلاٹ کا آخری حصہ خاتمہ ہے۔ افسانے کا اختتام ایسا ہونا چاہیے کہ قاری غور و فکر کرنے پر مجبور ہو جائے اور جہاں افسانہ ختم ہو وہیں سے قاری کے ذہن میں اس سے آگے کے ممکنہ واقعات کا آغاز ہو جائے۔

مثال کے طور پر منٹو کے افسانے ''جی آیا صاحب'' کے پلاٹ پر غور کیجیے۔ پہلی بات جو قاری کو افسانے کی طرف مائل کرتی ہے وہ اس کا عنوان ہے۔ وہ سوچنے پر مجبور ہوتا ہے کہ یہ عنوان کیوں رکھا گیا ہے۔ اس کے بعد وہ جیسے ہی افسانہ پڑھنا شروع کرتا ہے پہلی سطر سے ہی وہ اس کے سحر میں کھو جاتا ہے۔ اس افسانے کا ابتدائی حصہ ملاحظہ کیجیے۔

> ''باورچی خانے کی مٹ میلی فضا میں بجلی کا اندھا سا بلب کمزور روشنی پھیلا رہا تھا۔ اسٹوو پر پانی سے بھری ہوئی کیتلی دھری تھی۔ پانی کا کھولاؤ اور اسٹوو کے حلق سے نکلتے ہوئے شعلے مل جل کر مسلسل شور برپا کر رہے تھے۔ انگیٹھیوں میں آگ کی چنگاریاں راکھ میں سو گئی تھیں۔ دور کونے میں قاسم گیارہ برس کا لڑکا برتن مانجھنے میں مصروف تھا۔ یہ ریلوے انسپکٹر صاحب کا بوائے تھا۔
>
> برتن صاف کرتے وقت یہ لڑکا کچھ گنگنا رہا تھا۔ یہ الفاظ ایسے تھے جو اس کی زبان سے بغیر کسی کوشش کے

نکل رہے تھے:

''جی آیا صاحب! جی آیا صاحب!۔۔۔بس ابھی صاف ہو جاتے ہیں صاحب۔''

ابھی برتنوں کو راکھ سے صاف کرنے کے بعد انھیں پانی سے دھو کر قرینے سے رکھنا بھی تھا اور یہ کام جلدی سے نہ ہو سکتا تھا۔لڑکے کی آنکھیں نیند سے بند ہوئی جارہی تھیں۔سر سخت بھاری ہو رہا تھا مگر کام کیے بغیر آرام۔۔۔یہ کیوں کر ممکن تھا۔'' (کلیات سعادت حسن منٹو، مرتبہ: شمس الحق عثمانی، ناشر: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی، صفحہ: 51)

آپ نے غور کیا کہ منٹو نے افسانے کا آغاز کس طرح کیا؟ پہلے پیراگراف میں ہی افسانہ نگار نے آپ پر یہ واضح کر دیا کہ اس افسانے کا عنوان 'جی آیا صاحب' کیوں رکھا گیا۔(ویسے بعد میں انھوں نے اس کا عنوان تبدیل کر کے ''قاسم'' کر دیا تھا جو اس افسانے کا مرکزی کردار ہے۔) آپ جان چکے ہیں کہ یہ افسانہ ایک لڑکے پر لکھا گیا ہے جو کسی ریلوے انسپکٹر صاحب کے یہاں کام کرتا ہے۔پس منظر کے طور پر منٹو نے باورچی خانے کا منظر پیش کیا جہاں روشنی کا خاطر خواہ انتظام نہیں ہے۔اسٹوو پر کیتلی میں پانی ابل رہا ہے،انگیٹھیوں میں آگ کی چنگاریاں بجھ چکی ہیں۔آپ آسانی سے اندازہ لگا سکتے ہیں کہ کھانا بن چکا ہے اور چائے کے لیے کیتلی میں پانی رکھ کر اسٹوو پر ابالا جارہا ہے۔لڑکا کام میں مصروف ہے اور بے خیالی میں 'جی آیا صاحب۔جی آیا صاحب' کی رٹ لگا رہا ہے۔اس سے آپ یہ بھی اندازہ لگا سکتے ہیں کہ انسپکٹر صاحب اسے بار بار آواز لگاتے ہوں گے اور اسے بہت کام کرنا پڑتا ہوگا۔اقتباس کے آخری حصے میں آپ نے پڑھا کہ نیند سے اس کی آنکھیں بند ہو رہی تھیں،سر بھاری ہو رہا تھا لیکن ابھی اسے تمام جھوٹے برتن راکھ سے صاف کرنے تھے اور انھیں قرینے سے رکھنا بھی تھا۔

اب آگے جب آپ افسانے کا مطالعہ کرتے ہیں تو پاتے ہیں کہ اس کے بقیہ تمام واقعات اسی موضوع سے متعلق ہیں۔ایک کے بعد دوسرا واقعہ سامنے آتا ہے اور کہانی کو آگے بڑھانے میں مدد کرتا ہے۔قاسم سے کس طرح انسپکٹر اور اس کی بیوی صبح سے رات دیر گئے تک کام لیتے ہیں۔خانساماں اپنے حصے کا کام بھی اسے سونپ دیتا ہے۔وہ کام کرتے کرتے تھک کر کئی بار باورچی خانے میں ہی سو جاتا ہے اور صبح اس کی آنکھ انسپکٹر صاحب کے جوتے کی ٹھوکر سے کھلتی ہے۔کام کا یہ بوجھ اسے چاقو سے اپنی انگلی میں زخم لگا لینے پر مجبور کرتا ہے۔آپ اندازہ لگا سکتے ہیں کہ وہ لڑکا کس قدر سخت اور مشکل حالات کا شکار رہا ہوگا کہ اپنی انگلی زخمی کرنے پر مجبور ہو گیا۔انگلی کا زخم بھرنے میں کئی دن لگ گئے اور اسے برتن دھونے سے چھٹی مل گئی۔جیسے ہی اس کی انگلی ٹھیک ہوئی پھر وہی معمولات شروع ہو گئے۔تنگ آکر اس نے ایک بار پھر اس تیز دھار چاقو سے اپنی انگلی زخمی کر لی۔اس بار اسے شام کا کھانا نہیں دیا گیا لیکن اس کے باوجود وہ خوش تھا کہ اب کچھ دن تک اسے کام نہیں کرنا پڑے گا۔تیسری بار جب اس نے صاحب کا استرا اپنی انگلی پر پھیرا (باورچی خانے سے چاقو سے ہٹا لیا گیا تھا) تو انسپکٹر صاحب کی بیوی سمجھ گئی کہ وہ کیوں ایسا کر رہا ہے۔اسے گھر سے نکال دیا گیا۔اس بار زخم گہرا تھا اور مناسب علاج نہ ہونے کے باعث اس کے ہاتھ میں سیپٹک ہو گیا جس کی وجہ سے خیراتی اسپتال میں اس کا ہاتھ کاٹ دیا گیا۔افسانے کا آخری پیراگراف دیکھیے جو منطقی انجام کی بہترین مثال ہے۔

''اب جب کبھی قاسم اپنا کٹا ہوا،ٹنڈ منڈ ہاتھ بڑھا کر فلورا فاؤنٹین کے پاس لوگوں سے بھیک مانگتا ہے تو اسے وہ بلیڈ یاد آجاتا ہے جس نے اسے بہت بڑی مصیبت سے نجات دلائی۔اب وہ جس وقت چاہے،سر کے نیچے اپنی گدڑی رکھ کر فٹ پاتھ پر سو سکتا ہے۔اس کے پاس ٹین کا

ایک چھوٹا سا بھبھکا ہے جس کو کبھی نہیں مانجھتا، اس لیے کہ اسے انسپکٹر صاحب کے گھر کے وہ برتن یاد آجاتے ہیں جو کبھی ختم ہونے میں نہیں آتے تھے۔'' (کلیات سعادت حسن منٹو۔ مرتبہ: شمس الحق عثمانی، صفحہ: 59)

اس افسانے کے پلاٹ کا جائزہ لیں تو دیکھیں گے کہ ایک کے بعد دوسرا واقعہ سامنے آتا ہے اور کہانی کو آگے بڑھانے میں مدد کرتا ہے۔ ان تمام واقعات میں گہرا ربط و تسلسل ہے اور کہانی منطقی انداز میں اختتام کو پہنچتی ہے۔ اردو کے زیادہ تر عمدہ افسانوں میں پلاٹ کی یہ خوبیاں ملتی ہیں۔

21.2.2.3 کردار؛

کردار نگاری افسانے کا ایک اہم جزو ہے۔ قصے کی پیش کش میں جن افراد سے کام لیا جاتا ہے انھیں کردار کہا جاتا ہے۔ افسانے کا تعلق چونکہ ہماری زندگی، اس کے مسائل اور شب وروز سے ہوتا ہے اس لیے اس کے کردار بھی ہمارے ہی سماج، معاشرے اور ماحول سے لیے جاتے ہیں۔ افسانہ نگار کو کرداروں کا انتخاب کرتے وقت اس بات کا خیال رکھنا چاہیے کہ وہ ہمارے معاشرے کی بھرپور نمائندگی کریں۔ فطری اور حقیقی کردار نگاری پر بہت حد تک افسانے کی کامیابی کا انحصار ہے۔ پریم چند کے افسانے ''کفن'' کے کردار گھیسو اور مادھو، ''پوس کی رات'' کا ہلکو، ''عیدگاہ'' کا حامد، پنچایت کے شیخ جمن اور الگو چودھری، کرشن چندر کے افسانے ''کالو بھنگی'' کا کالو بھنگی، منٹو کے افسانے ''کالی شلوار'' کی سلطانہ، ''ہتک'' کی سوگندھی، ''موذیل'' کی موذیل، ''نیا قانون'' کا منگو کوچوان، ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کا ٹوبہ ٹیک سنگھ، عصمت چغتائی کے افسانے ''چوتھی کا جوڑا'' کی کبریٰ، احمد ندیم قاسمی کا پرمیشر سنگھ وغیرہ اسی لیے یادگار کردار بن سکے کہ افسانہ نگار نے ان کی تخلیق میں نہایت احتیاط سے کام لیا اور فنی باریکیوں کا خیال رکھا۔ افسانے کی فنی کامیابی کے لیے فطری اور حقیقی کردار نگاری بہت ضروری ہے۔

افسانے میں ناول کی طرح کردار کی شخصیت کے تمام پہلوؤں کی عکاسی کی گنجائش نہیں ہوتی۔ افسانہ نگار کو مختصر طور پر اس کی شخصیت کے کسی ایک پہلو کو نمایاں کرنا ہوتا ہے۔ اس لیے وہ اکثر اشارے اور کنائے کا سہارا لیتا ہے اور قاری کو اپنے تخیل کی مدد سے اس کا خاکہ اپنے ذہن میں مرتب کرتا ہے۔ مثال کے طور پر ہم نے ٹوبہ ٹیک سنگھ، موذیل یا منگو کوچوان کو نہیں دیکھا لیکن منٹو نے ان کا جس طرح خاکہ کھینچا ہے اس کی روشنی میں ہمارے ذہن میں ان کی ایک شبیہ بن جاتی ہے۔ یہ شبیہ افسانہ ختم کرنے کے بعد بھی قاری کے ذہن میں قائم رہتی ہے۔

اردو افسانوں میں کردار نگاری پر خاصا زور دیا گیا ہے لیکن کئی افسانے ایسے بھی لکھے گئے ہیں، جن میں کسی شخص کو کردار بنانے کی بجائے سماج کو کردار کی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ مثال کے طور کرشن چندر کے افسانے ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' یا ''مہالکشمی کا پل'' میں کوئی انسان کردار کی صورت میں سامنے نہیں آتا۔ اسی طرح غلام عباس نے اپنے افسانے ''آنندی'' میں ایک شہر کو کردار بنایا ہے۔ کردار نگاری پر گفتگو کرتے وقت یہ نکتہ ہمیشہ ہمارے ذہن میں رہنا چاہیے کہ کردار افسانے کا مقصد نہیں ذریعہ ہوتے ہیں۔ کسی موضوع سے متعلق اپنا نقطۂ نظر واضح کرنے کے لیے افسانہ نگار کرداروں کا سہارا لیتا ہے۔ اس ضمن میں اس کا ذہن ومزاج، سماجی پس منظر اور پسند و ناپسند کا اہم رول ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر پریم چند کے افسانوں میں گاؤں کے لوگوں خصوصاً کسانوں اور سماج کے متوسط اور نچلے طبقے کے لوگوں کو کردار بنایا گیا ہے اور ان کی روزمرہ زندگی، خوشی وغم اور حالات ومسائل سے واقف کرایا گیا ہے۔

منٹو نے سماج کے ان لوگوں کو کردار بنایا جنھیں ہم قدر کی نگاہ سے نہیں دیکھتے۔ مثلاً طوائف، دلال، جرائم پیشہ افراد، پہلوان وغیرہ۔ منٹو نے

ان بہ ظاہر برے لوگوں کے اندر چھپی اچھائیوں اور سماج کے اعلیٰ طبقے کے لوگوں کے دوہرے رویے اور تضادات سے واقف کرانے کی کوشش کی۔عصمت چغتائی نے متوسط طبقے کے مسلمان گھرانوں کی نوجوان لڑکیوں کو کردار کی شکل میں پیش کیا اوران کی آرزوؤں اور حسرتوں کی حقیقی عکاسی کی۔عمدہ اور موثر کردار نگاری کے لیے یہ بہت ضروری ہے کہ افسانہ نگار جس طبقے، سماج، علاقے، جنس، عمر کے فرد کو کردار بنا رہا ہے اس کی سماجی و معاشی صورت حال، نفسیاتی مسائل، تہذیب وثقافت اور زبان سے پوری طرح آگاہ ہو۔اسے اس بات کا بھی حد درجہ خیال رکھنا چاہیے کہ کوئی ایسی بات ان کرداروں کے حوالے سے پیش نہ کرے جو حقیقت سے بعید ہو یا جس کا تصور نہ کیا جا سکتا ہو۔

21.2.2.4 تکنیک؛

تکنیک دراصل افسانے کی پیش کش کا طریقۂ کار ہے یعنی افسانہ کس طرح لکھا گیا ہے۔افسانے کی تکنیک اس کے موضوع اور مواد کے تابع ہوتی ہے۔افسانہ نگار قصے کی پیش کش کے لیے موزوں تکنیک اختیار کرتا ہے۔وہ موضوع کے مطابق افسانے کا پلاٹ ترتیب دیتا ہے، اس کے کردار تخلیق کرتا ہے، اسلوب اختیار کرتا ہے اور پس منظر فراہم کرتا ہے۔اس کے لیے وہ کبھی بیانیہ تکنیک اختیار کرتا ہے، کبھی فلیش بیک، کبھی خود کلامی ،کبھی شعور کی رو اور کبھی مکتوباتی انداز اپناتا ہے۔تکنیک کی وضاحت کرتے ہوئے ممتاز افسانہ نگار اور نقاد ممتاز شیریں نے لکھا ہے:

> ''تکنیک کی صحیح تعریف ذرا مشکل ہے۔مواد، اسلوب اور ہیئت سے ایک علاحدہ صنف۔فنکار مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک مخصوص طریقے سے متشکل کرتا ہے۔افسانے کی تعمیر میں جس طریقے سے مواد ڈھلتا جاتا ہے وہی تکنیک ہے۔...مثلاً ایک برتن بنانے کے لیے سب سے پہلے مٹی کی ضرورت ہے۔اسے خام مواد سمجھ لیجیے۔پھر اس میں رنگ ملایا جائے گا۔یہ'اسلوب' ہے۔پھر کاری گر مٹی اور رنگ کے اس مرکب کو اچھی طرح گوندھتا، توڑتا، مروڑتا، دباتا، کھینچتا، کسی حصے کو گول، کسی کو چوکور، کہیں سے لمبا، کہیں سے گہرا اور مخصوص شکل پیدا ہونے تک اسی طرح ڈھالتا چلا جاتا ہے۔تکنیک کے لیے یہ ایک موٹی مثال ہے۔...تکنیک کے لیے یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ فلاں تکنیک قطعی بہترین ہے، کیوں کہ ایک خاص مواد ایک خاص تکنیک میں ڈھل کر زیادہ موثر ہو جاتا ہے لیکن اسی مواد کے دوسری تکنیک میں ڈھل جانے سے سارا اثر زائل ہو جاتا ہے۔پورا جمالیاتی تاثر، مناسب تشکیل اور جذباتی گہرائی پیدا کرنے کے لیے ہر موضوع اور مواد کو الگ الگ تکنیک کی ضرورت ہوتی ہے۔''(مضمون''ناول اور افسانہ میں تکنیک کا تنوع''مشمولہ''اردو افسانہ: روایت اور مسائل''،مرتبہ: گوپی چند نارنگ، ناشر: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، صفحہ:47-46)

مختصر طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہر افسانہ ایک مخصوص تکنیک کا متقاضی ہوتا ہے۔جو افسانہ نگار اس باریکی کو سمجھ لیتا ہے اور اس کی فنی صورت گری کرنے میں کامیاب ہوتا ہے اسے اس فن میں کامرانی نصیب ہوتی ہے۔

21.2.2.5 اسلوب؛

افسانے کی کامیابی میں اچھے اسلوب کی بھی بڑی اہمیت ہے۔اسلوب کو طرزِ ادا یا اندازِ بیان بھی کہا جاتا ہے۔ہر افسانہ نگار کا لکھنے کا ایک

مخصوص انداز ہوتا ہے۔ ہر تخلیق کار کا لفظوں کے انتخاب، ان کے استعمال، جملوں کی تراش خراش اور قصے کی پیش کش کا جو منفرد انداز یا طریقہ ہوتا ہے اسے ہی اسلوب کہا جاتا ہے۔ اسلوب کی بنا پر ہی ایک افسانہ نگار دوسرے افسانہ نگار سے ممیّز و ممتاز ہوتا ہے۔ افسانے میں اسلوب کی بڑی اہمیت ہے۔ افسانے کا موضوع منفرد ہو، پلاٹ مربوط اور منظّم ہو، کردار موثر ہوں اور تکنیک اچھی ہو لیکن اسلوب اچھا نہ ہو تو افسانہ نگار کی ساری محنت رائیگاں چلی جائے گی۔ اسلوب ہی ہے جو قاری کو افسانہ پڑھنے پر مجبور کرتا ہے۔ افسانے کے آغاز سے لے کر اس کے اختتام تک مختلف مراحل آتے ہیں اور اس دوران افسانہ نگار پلاٹ، کردار، ماحول وغیرہ کے ذریعے قصے کو آگے بڑھاتا ہے۔ اس پورے عمل میں اسلوب کی بڑی اہمیت ہے۔ اسی کی بہ دولت وہ اپنی بات قاری تک پہنچانے میں کامیاب ہوتا ہے۔ زبان کے خلاقانہ استعمال اور موزوں و مناسب اسلوب کی مدد سے وہ افسانے کو اثر انگیز اور دل نشیں بناتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ قاری کی پوری توجہ افسانے پر ہی مرکوز رہے، اس کا ذہن اِدھر اُدھر نہ بھٹکے۔ اس لیے افسانہ نگار ابتدا میں ہی ایک ایسا سماں باندھ دیتا ہے کہ قاری افسانہ پڑھنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ اس کی پوری کوشش ہوتی ہے کہ اپنے اسلوب کی کشش برقرار رکھے تاکہ قاری آخر تک افسانہ پڑھنے پر مجبور ہو جائے۔ منٹو کے افسانے ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کا آغاز اس طرح ہوتا ہے:

> ''بٹوارے کے دو تین سال بعد پاکستان اور ہندوستان کی حکومتوں کو خیال آیا کہ اخلاقی قیدیوں کی طرح پاگلوں کا بھی تبادلہ ہونا چاہیے۔ یعنی جو مسلمان پاگل ہندوستان کے پاگل خانوں میں ہیں، انھیں پاکستان پہنچا دیا جائے اور جو ہندو اور سکھ پاگل پاکستان کے پاگل خانوں میں ہیں، انھیں ہندوستان کے حوالے کر دیا جائے۔
>
> معلوم نہیں بات معقول تھی یا غیر معقول۔ بہر حال دانش مندوں کے فیصلے کے مطابق ادھر ادھر اونچی سطح کی کانفرنسیں ہوئیں اور بالآخر ایک دن پاگلوں کے تبادلے کے لیے مقرر ہو گیا۔''

آپ نے غور کیا ہوگا کہ پہلی سطر سے افسانہ نگار پڑھنے والے کی توجہ حاصل کر لیتا ہے۔ پورے افسانے میں منٹو نے اسلوب کی یہ دلکشی برقرار رکھی ہے۔ اور اختتام پر ہمیں یہ سوچنے پر مجبور کر دیتا ہے کہ اصل میں پاگل کون ہے۔

ایک اچھا اسلوب اپنے اندر جادو کی طرح تاثیر اور مقناطیسی کشش رکھتا ہے اور قاری کے ذہن پر دیرپا اثر مرتب کرتا ہے۔ اسلوب کے لیے ضروری ہے کہ موضوع سے اس کی مطابقت ہو اور کرداروں کی عمر، جنس پیشے اور علاقے کے مطابق زبان اختیار کی جائے۔ مثال کے طور پر ہم دیکھتے ہیں کہ پریم چند کے افسانوں میں گاؤں سے تعلق رکھنے والے کرداروں کی زبان میں بڑی تعداد میں علاقائی بولی کے الفاظ شامل ہیں۔ منٹو کے افسانوں میں بمبئی کی مخصوص زبان اور بیدی کے افسانوں میں پنجابی زبان کے اثرات نمایاں نظر آتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر اور قاضی عبدالستار کے افسانوں کے کردار چونکہ اعلیٰ طبقے سے تعلق رکھتے ہیں اس لیے ان میں اسی طبقے کی زبان استعمال کی گئی ہے۔ سجاد حیدر یلدرم، پریم چند، منٹو، عصمت چغتائی، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، قرۃ العین حیدر، قاضی عبدالستار وغیرہ کے افسانے اپنے موثر اسلوب کی وجہ سے نمایاں اہمیت کے حامل ہیں۔

21.2.2.6 اتحادِ زماں و مکاں؛

اتحادِ زماں و مکاں کی بھی افسانے میں بہت اہمیت ہے۔ اگر افسانہ نگار کے ذہن میں واقعہ یا کردار کے واقع ہونے کی جگہ یا وقت کا صحیح علم نہ ہو تو افسانے کا تاثر مجروح ہوگا۔ اگر کردار یا واقعہ کا تعلق شہر سے ہے اور بیان میں دیہات کی بات آ رہی ہے یا ایسی چیزیں پیش کی جا رہی ہیں جن کا

تعلق شہر سے نہیں ہے تو یہ افسانے کا عیب ہے۔اسی طرح افسانے میں پیش کیے جانے والے واقعے کا تعلق ماضی بعید سے ہے اور بیان سے ماضی قریب کا ادراک ہو رہا ہے تو یہ بھی افسانے کی خامی ہے۔اس لیے زماں و مکاں کی پیش کش کے دوران افسانہ نگار کو حد درجہ احتیاط سے کام لینا ہوتا ہے۔اتحادِ زماں سے مراد وہ عرصہ ہے جس میں واقعات رونما ہوتے اور پھر ختم ہوتے ہیں۔اتحادِ مکاں سے مراد یہ ہے کہ افسانہ جن مقامات میں ظہور پذیر اور مکمل ہوتا دکھایا جائے ،ان کے درمیان بہت زیادہ فاصلہ نہیں ہونا چاہیے۔

21.2.2.7 وحدتِ تاثر:

وحدتِ تاثر افسانے کی وہ خصوصیت ہے جس کی بنا پر اسے ناول سے الگ کیا جا سکتا ہے۔افسانہ نگار جو بات کہنا چاہتا ہے وہ پورے تاثر کے ساتھ افسانے میں نظر آئے اور قاری اس کو شدت کے ساتھ محسوس کرے۔یہی وحدتِ تاثر ہے۔یہ تاثر جس قدر توانا اور مضبوط ہوگا ،افسانہ اسی قدر کامیاب ہوگا۔وحدتِ تاثر کے لیے ضروری ہے کہ وہی حالات و واقعات بیان کیے جائیں جن کا کہانی کے موضوع اور مرکزی کردار سے براہ راست تعلق ہو۔اس میں کوئی بھی غیر متعلق بات یا واقعہ شامل نہ کیا جائے ورنہ افسانے کا مجموعی تاثر مجروح ہوگا۔پریم چند کے افسانے ''پوس کی رات'' ،''کفن'' ،''منتر'' ،''پنچایت'' منٹو کے ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' ،''موذیل'' ،''نیا قانون'' ،''جی آیا صاحب'' ،''ساڑھے تین آنے'' کرشن چندر کے ''کالو بھنگی'' ،''مہالکشمی کا پل'' عصمت چغتائی کے ''بچھو پھوپھی'' ،''چوتھی کا جوڑا'' راجندر سنگھ بیدی کے ''گرم کوٹ'' ،''اپنے دکھ مجھے دے دو'' ،''گرہن'' ،''زین العابدین کے جوتے'' ،قاضی عبدالستار کے ''پیتل کا گھنٹہ'' ،''رضو باجی'' قرۃ العین حیدر کے ''فوٹو گرافر'' ،''جلاوطن'' وغیرہ افسانے اردو میں وحدتِ تاثر کی بہترین مثال پیش کرتے ہیں۔

21.2.2.8 نقطۂ نظر:

ہر انسان کا ایک مخصوص نقطۂ نظر ہوتا ہے اور اسی کی روشنی میں وہ چیزوں کو دیکھتا اور پرکھتا ہے۔وہ کچھ چیزوں کو پسند اور کچھ کو ناپسند کرتا ہے۔یہی پسند اور ناپسند افسانہ نگار کے نقطۂ نظر کے طور پر ابھر کر سامنے آتا ہے۔ایک ہی واقعہ سے مختلف افراد مختلف قسم کا تاثر لیتے ہیں اور اسی کے مطابق وہ اپنا ردِ عمل ظاہر کرتے ہیں۔ان کے ردِ عمل کا یہ فرق دراصل ان کے نقطۂ نظر کا فرق ہوتا ہے۔افسانے میں زندگی کی عکاسی کی جاتی ہے اور اس عمل میں افسانہ نگار کا نقطۂ نظر کبھی براہ راست اور کبھی بالواسطہ اجاگر ہوتا ہے۔تخلیق کار کرداروں کی حرکات و سکنات کی مدد سے اپنا نقطۂ نظر پیش کرتا ہے۔وہ کسی عمل کی پیش کش میں ہمدردانہ رویہ اختیار کرتا ہے اور کسی میں طنزیہ رویہ اپناتا ہے۔اس طرح معلوم ہوتا رہتا ہے کہ زندگی کے مختلف پہلوؤں کے بارے میں اس کی رائے کیا ہے۔مثال کے طور پر پریم چند کے افسانوں کے مطالعے سے ہمیں یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی تمام تر ہمدردیاں دیہات میں رہنے والے غریب کسانوں اور مزدوروں کے ساتھ ہیں۔منٹو کو سماج کے ان افراد سے ہمدردی ہے جنھیں ہم عام طور سے پسند نہیں کرتے۔وہ برے کہے اور سمجھے جانے والے افراد کے باطن کی سیر کراتے ہیں اور ان کی اچھائیوں سے روشناس کراتے ہیں۔اردو افسانے میں عام طور سے جاگیر دار طبقے کو ظالم اور جابر کے طور پیش کیا گیا ہے لیکن قاضی عبدالستار کے افسانوں میں الگ صورت حال ملتی ہے۔وہ اس طبقے کی اچھائیوں ،اس کے مسائل اور ناگفتہ بہ حالات پر روشنی ڈالتے ہیں۔''پیتل کا گھنٹہ'' کا مطالعہ کرنے کے بعد ہمیں نہ صرف قاضی انعام حسین بلکہ ان جیسے تمام افراد سے ہمدردی ہو جاتی ہے جنھوں نے سب کچھ ختم ہو جانے کے باوجود اپنی شرافت اور وضع داری کو ہاتھ سے نہ جانے دیا۔

افسانے کے مختلف اجزائے ترکیبی پر بحث کے دوران یہ بات ہمارے ذہن میں ہمیشہ رہنی چاہیے کہ افسانہ ایک مکمل اکائی ہے اور اس کے

مختلف اجزا اس کی تشکیل و تعمیر میں معاونت کرتے ہیں۔ جس طرح بدن کے حصے کو الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا اسی طرح ان اجزا کا آزادانہ کوئی وجود نہیں ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ؛

1۔ افسانے کا موضوع کیسا ہونا چاہیے؟

2۔ پلاٹ کیا ہے؟ افسانے کا پلاٹ کیسا ہونا چاہیے؟

3۔ افسانے کا عنوان کیسا ہونا چاہیے؟

21.3 اکتسابی نتائج

☆ اس خود تدریسی سبق کے مطالعہ سے آپ نے جانا کہ افسانہ اردو کی ایک اہم افسانوی صنف ہے۔ یہ قصے کی وہ شکل ہے جس کی بنیاد کوئی ایک جذبہ، احساس، تاثر یا واقعہ ہوتا ہے اور اسے کم سے کم لفظوں میں مناسب انداز میں جامعیت کے ساتھ بیان کر دیا جاتا ہے۔

☆ صنعتی ترقی اور طباعت کی سہولتوں نے افسانے کی ابتدا، ترویج اور ترقی میں نمایاں کردار ادا کیا۔

☆ افسانے کے اہم اجزائے ترکیبی موضوع، پلاٹ، کردار، تکنیک، اسلوب، نقطۂ نظر، وحدت زماں و مکاں اور وحدت تاثر ہیں۔

☆ افسانے کا موضوع نیا، منفرد اور متاثر کرنے والا ہونا چاہیے۔ افسانہ نگار کسی بھی موضوع پر افسانہ لکھ سکتا ہے لیکن اس کا تعلق ہماری حقیقی زندگی سے ہونا چاہیے۔

☆ واقعات کی منطقی ترتیب سے پیش کش کو پلاٹ کہا جاتا ہے۔ موضوع کے انتخاب کے بعد افسانہ نگار ایک خاکہ بناتا ہے کہ اس میں کون سے واقعات پیش کیے جائیں گے اور ان کی ترتیب کیا ہوگی۔ یہی خاکہ پلاٹ ہے۔ پلاٹ کی کئی قسمیں ہیں۔ سادہ پلاٹ، پیچیدہ پلاٹ، غیر منظّم پلاٹ اور ضمنی پلاٹ وغیرہ۔ سادہ پلاٹ میں واقعات کے آغاز، وسط اور انجام میں منطقی ربط ہوتا ہے۔ اس میں واقعات تسلسل کے ساتھ بیان کیے جاتے ہیں اور آغاز سے انجام تک یہ واقعات بتدریج چڑھتے اور اترتے چلے جاتے ہیں۔ پیچیدہ پلاٹ میں واقعات آپس میں نہایت پیچیدگی کے ساتھ جڑے ہوئے ہوتے ہیں۔

☆ افسانے میں کہانی کی پیش کش جن افراد کے ذریعے انجام دی جاتی ہے، انھیں کردار کہا جاتا ہے۔ کردار عام طور سے انسان ہوتے ہیں لیکن بعض افسانوں میں جانوروں، پرندوں اور غیر ذی روح چیزوں کو بھی کردار بنایا گیا ہے۔ افسانے کا تعلق چونکہ ہماری زندگی، اس کے مسائل اور شب و روز سے ہوتا ہے اس لیے اس کے کردار بھی ہمارے ہی سماج، معاشرے اور ماحول سے لیے جاتے ہیں۔ افسانہ نگار کو کرداروں کا انتخاب کرتے وقت اس بات کا خیال رکھنا چاہیے کہ وہ ہمارے معاشرے کی بھرپور نمائندگی کریں۔

☆ افسانے کی پیش کش کا طریقۂ کار تکنیک کہلاتا ہے یعنی افسانہ کس طرح لکھا گیا ہے۔ افسانے کی تکنیک اس کے موضوع اور مواد کے تابع ہوتی ہے۔ افسانہ نگار موضوع کے مطابق افسانے کا پلاٹ ترتیب دیتا ہے، اس کے کردار تخلیق کرتا ہے، اسلوب اختیار کرتا ہے اور پس منظر فراہم کرتا ہے۔ اردو میں مختلف تکنیکوں کا تجربہ کیا گیا ہے جن میں بیانیہ، فلیش بیک، خود کلامی، شعور کی رو اور مکتوباتی انداز قابل ذکر ہیں۔

☆ اسلوب کو طرزِ بیان، طرزِ ادا یا اندازِ بیان بھی کہا جاتا ہے۔ ہر افسانہ نگار کا لکھنے کا ایک مخصوص انداز ہوتا ہے۔ اس کے ذریعے لفظوں کے

انتخاب، ان کے استعمال، جملوں کی تراش خراش اور قصے کی پیش کا جو منفرد انداز یا طریقہ ہوتا ہے اسے ہی اسلوب کہا جاتا ہے۔ اسلوب کی بنا پر ہی ایک افسانہ نگار دوسرے افسانہ نگار سے ممیز و ممتاز ہوتا ہے۔ افسانے میں اسلوب کی بڑی اہمیت ہے۔

☆ افسانے میں اتحادِ زماں و مکاں کی بھی اہمیت ہے۔ اتحادِ زماں سے مراد وہ عرصہ ہے جس میں واقعات رونما ہوتے اور پھر ختم ہوتے ہیں۔ اتحادِ مکاں سے مراد یہ ہے کہ افسانہ جن مقامات میں ظہور پذیر اور مکمل ہوتا دکھایا جائے، ان کے درمیان بہت زیادہ فاصلہ نہیں ہونا چاہیے۔

☆ افسانہ نگار جو خیال پیش کرنا چاہتا ہے وہ پورے تاثر کے ساتھ افسانے میں ابھرے اور قاری اس کو شدت کے ساتھ محسوس کرے، یہی وحدتِ تاثر ہے۔ وحدتِ تاثر جس قدر توانا اور مضبوط ہوگا، افسانہ اسی قدر کامیاب ہوگا۔

☆ ہر انسان کا ایک مخصوص نقطۂ نظر ہوتا ہے اور اسی کی روشنی میں وہ چیزوں کو دیکھتا اور پرکھتا ہے۔ وہ کچھ چیزوں کو پسند اور کچھ کو ناپسند کرتا ہے۔ یہی پسند اور ناپسند افسانہ نگار کے نقطۂ نظر کے طور پر ابھر کر سامنے آتا ہے۔ افسانے میں زندگی کی عکاسی کی جاتی ہے اور اس عمل میں افسانہ نگار کا نقطۂ نظر کبھی براہ راست اور کبھی بالواسطہ اجاگر ہوتا ہے۔ تخلیق کار کرداروں کی حرکات و سکنات کی مدد سے اپنا نقطۂ نظر پیش کرتا ہے۔

21.4 کلیدی الفاظ

الفاظ	معنی
پلاٹ	ناول یا افسانے کی کہانی، واقعات کا سلسلہ
کردار	قصے میں پیش کیے جانے والے افراد
تکنیک	طریقۂ کار، کسی کام کی انجام دہی کا ماہرانہ طریقہ
اسلوب	طرزِ ادا، اندازِ بیان
نقطۂ نظر	دیکھنے یا سوچنے کا انداز یا ڈھنگ
تجسس	جستجو، کھوج
ایجاز	مختصر کرنا، چھوٹا کرنا
جامعیت	ہمہ گیری، کلّیت، جس میں سب کچھ آ گیا ہو
جدت	نیاپن

21.5 نمونہ امتحانی سوالات

21.5.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ اردو میں داستان اور ناول کے بعد کس صنف کا آغاز ہوا؟

2۔ اردو میں مختصر افسانہ نگاری کی شروعات کس زبان کے زیر اثر ہوئی؟

3۔ مختصر افسانے کی ابتدا کے محرکات میں سب سے اہم کیا ہے؟

4۔ پلاٹ کسے کہتے ہیں؟

5۔ پلاٹ کی کتنی قسمیں ہیں؟

6۔ افسانے کے لیے عموماً سادہ پلاٹ کو کیوں بہتر سمجھا جاتا ہے؟

7۔ کس افسانے میں ایک پورے شہر کو کردار بنایا گیا ہے؟

8۔ تکنیک کی تعریف کیا ہے؟

9۔ افسانہ نگار کے مخصوص طرزِ تحریر کو کیا کہا جاتا ہے؟

10۔ بیانیہ تکنیک میں لکھے گئے کسی ایک افسانے کا نام لکھیے۔

21.5.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ اردو میں مختصر افسانے کے آغاز کے محرکات پر مختصر روشنی ڈالیے۔

2۔ افسانے میں پلاٹ کی کیا اہمیت ہے؟

3۔ مختصر افسانے میں کردار نگاری کی نوعیت پر روشنی ڈالیے۔

4۔ افسانے میں نقطۂ نظر کی کیا افادیت ہے؟

5۔ اتحادِ زماں و مکاں سے کیا مراد ہے؟

21.5.3 طویل جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ افسانے کے فن سے اپنی واقفیت کا اظہار کیجیے۔

2۔ 'پلاٹ افسانے میں ریڑھ کی ہڈی حیثیت رکھتا ہے۔' اس قول کی روشنی میں پلاٹ کی اہمیت کا جائزہ لیجیے۔

3۔ افسانے کے اجزائے ترکیبی پر تفصیلی روشنی ڈالیے۔

21.6 مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ کتابیں

1۔	فنِ افسانہ نگاری	سید وقار عظیم
2۔	داستان سے افسانے تک	سید وقار عظیم
3۔	اردو افسانہ: روایت اور مسائل	گوپی چند نارنگ
4۔	اصناف ادب اردو	قمر رئیس / خلیق انجم
5۔	ادب کا مطالعہ	اطہر پرویز
6۔	اردو نثر کا فنی ارتقا	فرمان فتح پوری

اکائی22: افسانہ : جی آیا صاحب : سعادت حسن منٹو

اکائی کے اجزا

22.0 تمہید

ایک وقت تھا کہ منٹو اردو کا سب سے بدنام اور فحش افسانہ نگار سمجھا جاتا تھا۔ بدنام ہی نہیں سمجھا جاتا تھا بلکہ اسے بے ہودہ اور سنکی بھی کہا جاتا تھا۔ اسی بدنامی اور فحاشی کی بنا پر منٹو ہمیشہ لوگوں کے دل و دماغ میں رہتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ منٹو کو جتنا بدنام کیا گیا وہ اتنا ہی بڑا افسانہ نگار بنتا گیا۔ مثل مشہور ہے کہ ''جو بدنام ہوا ہے اس کا بھی تو بڑا نام ہوا ہے۔'' آہستہ آہستہ منٹو کے تئیں لوگوں کا نظریہ بدلتا گیا اور منٹو بدنامی کی وجہ سے نہیں بلکہ اپنی فنکاری کے سبب اردو کا بڑا افسانہ نگار قبول کیا جانے لگا۔ آج پورے طور پر منٹو کو فنی بالیدگی کے ساتھ حقیقت نفس الامری کو بیان کرنے والا افسانہ نگار تسلیم کرلیا گیا ہے۔

زیر نظر اکائی میں آپ معروف افسانہ نگار سعادت حسن منٹو کے حالات زندگی، ان کی تصانیف اور ان کی افسانہ نگاری کی امتیازی خصوصیات سے آگہی حاصل کریں گے۔ اس کے علاوہ منٹو کے ایک افسانے ''جی آیا صاحب'' کے تجزیے کا بھی مطالعہ کریں گے، جس میں افسانے کے دو اہم موضوعاتی اور فنی پہلوؤں پر تنقیدی تجزیہ پیش کیا گیا ہے۔ اس اکائی میں اکتسابی نتائج کے ساتھ مشکل الفاظ کے معنی بھی درج کیے گئے ہیں۔ علاوہ ازیں نمونے کے طور پر امتحانی سوالات بھی دیے گئے ہیں، جن میں معروضی جوابات کے حامل سوالات، مختصر جوابات کے حامل اور طویل جوابات کے حامل سوالات شامل ہیں۔ اکائی کے آخر میں کچھ کتابوں کے نام مع مصنف درج کیے گئے ہیں، جن کے مطالعے سے منٹو کے متعلق آپ کو مزید معلومات فراہم ہوں گی۔

22.1 مقاصد

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

☆ منٹو کے حالات زندگی کے متعلق معلومات حاصل کرسکیں گے۔
☆ منٹو کی تمام اہم تصانیف سے واقفیت حاصل کرسکیں گے۔
☆ منٹو کی افسانہ نگاری کی اہم خصوصیات سے واقفیت حاصل کرسکیں گے۔
☆ منٹو کے افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ کرسکیں گے۔

22.2 منٹو کے حالات زندگی

سعادت حسن منٹو کا اصل نام 'سعادت حسن' تھا۔ گھر میں انہیں لوگ 'ٹامی' کہہ کر پکارتے تھے۔ جب اسکول میں ان کا داخلہ ہوا تو وہاں بھی بچے انہیں ان کے اصل نام سے نہیں بلکہ گھریلو نام 'ٹامی' کہہ کر ہی بلاتے تھے۔ منٹو کے آباواجداد کا تعلق کشمیر کے منٹو ذات سے تھا۔ اس لیے وہ اپنے نام کے ساتھ منٹو لگاتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ آج سعادت حسن ادب کی دنیا میں منٹو نام سے جانے جاتے ہیں۔

سعادت حسن منٹو کی پیدائش 11 مئی 1912 کو سمرالہ ضلع لدھیانہ میں ہوئی۔ ان کے آباواجداد کشمیر سے ہجرت کر کے پنجاب آئے اور لاہور میں مقیم ہو گئے۔ ان کے والد کا نام غلام حسن تھا۔ منٹو کی ابتدائی تعلیم امرتسر میں ہوئی۔ انہوں نے ہائی اسکول کا امتحان تین بار فیل ہونے کے بعد چوتھی کوشش میں مسلم ہائی اسکول امرتسر سے 1931ء میں تھرڈ ڈویژن میں پاس کیا۔ ہائی اسکول پاس کرنے کے بعد منٹو نے ایف اے میں داخلہ لیا، لیکن پاس نہیں کر سکے۔ منٹو اپنے طالب علمی کے زمانے ہی میں ایم اے او کالج امرتسر کی میگزین 'ہلال' کے مدیر مقرر ہوئے۔ امرتسر میں تعلیم حاصل کرنے کے بعد منٹو نے اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے لیے 1935 میں علی گڈھ مسلم یونیورسٹی میں داخلہ لیا، مگر تعلیم جاری نہ رکھ سکے۔ منٹو کے اساتذہ میں خواجہ محمد عمر جان، صاحب زادہ اور محمود الظفر تھے۔ منٹو کے خاص احباب میں باری علیگ، ابوسعید قریشی اور حسن عبّاس کے نام شامل ہیں۔ باری علیگ ان تینوں یعنی منٹو، ابوسعید قریشی اور حسن عبّاس کے رہبر، رہنما اور خاص مشیر تھے۔ منٹو کو ادبی دنیا میں متعارف کرانے کا تمام تر سہرا باری علیگ کے سر ہے۔ ان کی ذاتی توجہ ہی سے منٹو کو مطالعے کا شوق پیدا ہوا اور منٹو باری صاحب کی رہنمائی میں اپنے ادبی سفر کا آغاز کیا۔

منٹو کی ادبی زندگی کا آغاز مترجم کی حیثیت سے ہوا۔ وکٹر ہیوگو باری صاحب کی نظر میں دنیا کا سب سے بڑا ناول نگار تھا۔ باری صاحب کی خواہش پر منٹو نے وکٹر ہیوگو کی تصنیف ''لاسٹ ڈیز آف کنڈمڈ'' (Last Days of a Condemned) کے ترجمے کو ڈکشنری کی مدد سے اردو کے قالب میں ڈھالا۔ یہ ترجمہ 1933 میں ''سرگذشت اسیر'' کے عنوان سے شائع ہوا۔ اس کے بعد منٹو کو باری صاحب کے توسط ہی سے آسکر وائلڈ کے ڈرامے ''ویرا'' کا ترجمہ کرنے کے لیے ملا۔ منٹو نے اس ڈرامے کا بھی بہت خوبی کے ساتھ ترجمہ کیا۔ ان کا یہ ترجمہ شدہ ڈراما 1934 میں شائع ہوا۔ ان دونوں تراجم کو باری صاحب نے یعقوب حسن مالک کے ہاتھوں بیچ دیا، جس سے منٹو کو تیس روپے کا معاوضہ ملا۔ یعقوب حسن مالک نے ان دونوں تراجم کو کتابی شکل دے کر شائع کر دی۔ اس طرح منٹو صاحب کتاب ہو گئے۔ ان کتابوں کی اشاعت سے منٹو کو ادب میں کافی دلچسپی پیدا ہوئی۔ منٹو کو ادب میں یہ دلچسپی باری علیگ صاحب کی وجہ سے پیدا ہوئی۔ اس بات کا اعتراف کرتے ہوئے منٹو لکھتے ہیں، ''آج کل میں جو کچھ ہوں اس کے بنانے میں سب سے پہلا ہاتھ باری صاحب کا ہے۔ اگر امرتسر میں ان سے ملاقات نہ ہوتی اور متواتر تین مہینے میں نے ان کی صحبت میں نہ گزارے ہوتے تو یقیناً میں کسی اور ہی راستے پر گامزن ہوتا۔''

منٹو نے کچھ دنوں تک اخبار 'مساوات' امرتسر اور ہفت روزہ 'مصور' بمبئی میں بحیثیت مدیر کے اپنی خدمات انجام دیں۔ منٹو نے کچھ عرصے تک بمبئی میں فلمی دنیا کے لیے بھی کام کیا۔ اس کے علاوہ انہوں نے دہلی میں آل انڈیا ریڈیو میں بھی ملازمت کی۔ اس کے لیے متعدد ریڈیائی ڈرامے اور فیچر لکھے، جو بہت پسند کیے گئے۔ المختصر یہ کہ منٹو کی ابتدائی زندگی امرتسر میں گزری۔ بعد میں وہ ممبئی چلے گئے۔ تقریباً ڈیڑھ سال تک دلی میں بھی رہے اور آخر میں 1948 میں پاکستان چلے گئے۔ پاکستان جانے کے تقریباً سات سال بعد 18 جنوری 1955 کو محض 43 سال کی عمر میں لاہور میں انتقال کر گئے۔ آخری وقت میں منٹو کے حالات اچھے نہیں تھے۔ آمدنی کا کوئی مستقل ذریعہ نہ ہونے اور صحت خراب ہونے کی وجہ سے بہت پریشان رہے۔ اسی وجہ سے دو مرتبہ انہیں پاگل خانہ بھی بھیجا گیا تھا۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ منٹو کی پیدائش کب اور کہاں ہوئی؟

2۔ منٹو کا انتقال کب اور کہاں ہوا؟

22.2.1 منٹو کی تصانیف

سعادت حسن منٹو بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں، لیکن انہوں نے ڈرامے، خاکے اور مضامین بھی تخلیق کیے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی انہوں نے ترجمے بھی کیے ہیں، بلکہ ان کی ادبی زندگی کا آغاز ترجمہ ہی سے ہوتا ہے۔ منٹو کو روسی ادیبوں سے بہت لگاؤ تھا۔ انہوں نے نہ صرف روسی ادب کا مطالعہ کیا بلکہ ان کو اردو میں ترجمہ بھی کیا۔ منٹو کی ترجمہ نگاری کو دیکھ کر ان قریبی دوست باری علیگ نے انہیں افسانے تخلیق کرنے کا مشورہ دیا۔ باری صاحب کے مشورے پر منٹو نے افسانے لکھنا شروع کیا اور بہت سے بہترین افسانے تخلیق کیے۔

منٹو نے افسانے کے علاوہ ڈرامے بھی لکھے ہیں۔ ان کے بہت سارے ڈرامے ریڈیو پر نشر بھی ہوئے ہیں۔ اس کے علاوہ انہوں نے خاکے بھی لکھے ہیں۔ ان کے خاکوں کے دو مجموعے ہیں، جن میں بائیس شخصیتوں پر خاکے موجود ہیں۔ ان کے دو خاکے ''عصمت چغتائی'' اور ''سرور جہاں مسرور جہاں'' بہت مشہور ہوئے ہیں۔ منٹو نے متعدد مضامین اور ایک ناول بھی لکھا ہے۔

22.2.2 منٹو کی افسانہ نگاری

افسانوی ادب کی دنیا میں سعادت حسن منٹو کا نام تعارف کا محتاج نہیں ہے۔ اردو کا یہ افسانہ نگار آج دنیا کے بیشتر افسانوی ادب میں متعارف ہو چکا ہے۔ ان کے افسانے ہندوستان کی مختلف علاقائی زبانوں کے ساتھ ساتھ عالمی سطح کی زبانوں میں بھی ترجمے ہو چکے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ آج دنیا کے چند بڑے افسانہ نگاروں میں منٹو کا بھی شمار ہوتا ہے۔

کوئی بھی فن کار، چاہے وہ کسی بھی میدان کا کیوں نہ ہو، تب تک بڑا نہیں بن سکتا، جب تک وہ اپنے معاصرین سے الگ ہٹ کر کچھ نیا نہیں پیش کرتا۔ منٹو بہت حساس ذہن کے مالک تھے اور وہ اس بات سے اچھی طرح واقف تھے۔ منٹو نے جب افسانے کی دنیا میں قدم رکھا تو اس وقت پریم چند، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی اور عصمت چغتائی افسانے میں بہت کچھ کر چکے تھے اور اپنے اپنے میدان میں بہت اچھے اچھے افسانے پیش کر چکے تھے۔ اس لیے منٹو نے افسانہ نگاری کے میدان میں ایک الگ راہ نکالی۔ منٹو نہ تو کسی تحریک سے وابستہ تھے اور نہ ہی وہ کسی رجحان کے تحت افسانے تخلیق کرتے تھے۔ منٹو اپنے موضوعات کے موجد خود ہی تھے۔ ان کا ماننا تھا کہ اس میدان میں ان کا ثانی دوسرا کوئی نہیں ہے۔

منٹو نے اپنا پہلا افسانہ 'تماشا' کے عنوان سے آدم کے فرضی نام سے لکھا، جو باری علیگ کی ادارت میں شائع ہونے والے ہفت روزہ اخبار 'خلق' میں 5/جنوری 1935 کو شائع ہوا۔ بعد میں منٹو نے اسے اپنے پہلے افسانوی مجموعے ''آتش پارے'' (1936) میں شامل کیا۔ منٹو کے ابتدائی دور کے افسانوں میں انقلابی عنصر غالب ہے۔ وہ ''آتش پارے'' کے مقدمے میں خود لکھتے ہیں کہ ''یہ افسانے دبی ہوئی چنگاریاں ہیں۔ ان کو شعلوں میں تبدیل کرنا پڑھنے والوں کا کام ہے۔'' یہی وجہ ہے کہ منٹو کی شخصیت ہمیشہ متنازعہ رہی ہے۔ خود منٹو اپنے متنازعہ کارناموں کی وجہ سے کئی مرتبہ جیل گئے اور ان پر مقدمے بھی درج ہوئے۔ منٹو کی طرح منٹو کی ادبی تحریریں بھی تنازعے کا شکار رہیں اور ان کے متعدد افسانوں پر مقدمے بھی چلے۔ ان پر کچھ لوگوں نے فحش نگاری کا الزام لگایا تو کچھ لوگوں نے انہیں محض باغیانہ خیالات کا افسانہ نگار قرار دیا۔ منٹو کا ماننا تھا کہ وہ فحش نہیں لکھتے تھے اور نہ ہی باغیانہ خیالات کے افسانہ نگار تھے بلکہ وہ اپنے افسانوں کے ذریعے معاشرے میں پھیلی ہوئی برائیوں کی سچی تصویر سماج کے سامنے پیش کرتے تھے۔ منٹو ایک حقیقت پسند فن کار تھے۔ وہ جو کچھ بھی سماج میں دیکھتے تھے اسے اپنی فنکاری سے افسانوں میں ڈھال کر سماج کو واپس کر دیتے تھے بلکہ یہ کہا جائے تو زیادہ مناسب ہوگا کہ منٹو نے سماج کی ایک ایسی حقیقت کو اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے، جس کو معاشرے کے ایک خاص پردے

میں چھپایا جارہا تھا۔اپنے ان افسانوں کے بارے میں منٹو نے خود لکھا ہے کہ:

''زمانے کے جس دور سے ہم اس وقت گزر رہے ہیں اگر آپ اس سے واقف ہیں تو میرے افسانے پڑھیے۔اگر آپ ان افسانوں کو برداشت نہیں کر سکتے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ یہ زمانہ نا قابل برداشت ہے۔میری تحریر میں کوئی نقص نہیں، جس کو میرے نام سے منسوب کیا جاتا ہے، وہ دراصل موجودہ نظام کا نقص ہے۔'' (بحوالہ؛ پریم گوپال متّل (مرتب)، سعادت حسن منٹو، ص14)

اکثر ناقدین نے منٹو کو طوائف کے موضوع تک ہی محدود رکھا ہے، جب کہ ایسا بالکل نہیں ہے۔ان کے افسانوں میں موضوعات کا تنوع پایا جاتا ہے۔ان کے متنوع موضوعات میں جنسیات کے علاوہ سیاسیات، مارکسیت، اشتراکیت، انقلابیت، فرقہ واریت، فسادات، تقسیم ہند وغیرہ شامل ہے۔اس کی مثال کے لیے کالی شلوار، ٹھنڈا گوشت، ممد بھائی، ٹوبہ ٹیک سنگ، نیا قانون، یزید، تماشا، طاقت کا امتحان، دیوانہ شاعر، خونی تھوک، جی آیا صاحب جیسے کئی مشہور افسانے پیش کیے جا سکتے ہیں۔انہوں نے اپنے افسانوں میں کسی ایک خاص طبقے کی عکاسی نہیں کی ہے اور نہ ہی کسی ایک زاویے یا نقطۂ نظر سے افسانوں کی تخلیق کی ہے، بلکہ ان کے افسانوں میں اعلیٰ طبقے کے ساتھ ساتھ متوسط اور نچلے طبقے کے انسانوں کی سوچ، ان کی نفسیات، طرز فکر، رہن سہن، سماجی، سیاسی اور معاشی مسائل کی بھی عکاسی دیکھنے کو ملتی ہے۔منٹو نے طوائف کے ساتھ ساتھ، بھکاری، مزدور، کسان، ڈاکو، مولوی، پنڈت، درویش، بچے، جوان، بوڑھے غرض کہ ہر قسم کے کرداروں کو اپنے افسانوں میں جگہ دی ہے۔

منٹو کے زیادہ تر افسانے فنی نقطۂ نظر سے بہت کامیاب ہیں۔انہوں نے اپنے افسانوں میں پلاٹ، کردار نگاری، تکنیک، زماں و مکاں، نقطۂ نظر اور زبان و بیان وغیرہ پر بہت زور دیا ہے۔منٹو کے ابتدائی دور کے افسانوں کے پلاٹ کافی کمزور ہیں، لیکن بعد کے افسانوں کے پلاٹ اتنے منظّم ہیں کہ اس میں سے ایک بھی واقعے کو اوپر نیچے نہیں کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔منٹو اپنی کہانیوں میں خود ایک کردار کے طور پر موجود ہوتے ہیں اور واحد متکلم کے طور پر کہانی کو بیان کرتے ہیں۔ان کے کرداروں کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ ان کے بیشتر کردار احتجاجی رویہ اختیار کیے ہوئے ہوتے ہیں، جو کہانی میں اپنی موجودگی کا احساس دلاتے ہیں۔تکنیک کے طور پر منٹو بہت محتاط نظر آتے ہیں۔انہیں اپنی بات کہنے کا ہنر اچھی طرح آتا ہے۔کون سی بات کب اور کس طرح کہنی ہے؟ اس کا بھی علم انہیں بخوبی ہوتا ہے۔منٹو اپنے افسانوں میں زماں و مکاں کا خاص خیال رکھتے ہیں۔ان کے افسانوں کا کوئی مخصوص دائرہ نہیں ہے، لیکن انہوں نے اس بات کا خیال ہمیشہ رکھا ہے کہ وہ افسانے کے موضوع اور مواد کے دائرے سے باہر نہیں جاتے۔یہی وجہ ہے کہ ان کے زیادہ تر افسانے آفاقیت کے حامل ہوتے ہیں۔

منٹو کے افسانوں کی ایک خاص خوبی یہ ہے کہ ان کے افسانوں کا اختتامیہ بہت ہی پر اثر ہوتا ہے۔مثلاً نیا قانون اور کھول دو۔اس کے علاوہ منٹو کے افسانوں کا عنوان ہی ان کی کہانیوں کا نقطۂ نظر ہوتا ہے۔مثال کے طور پر دس روپے، کالی شلوار، ٹھنڈا گوشت، ہتک جیسے کئی افسانے پیش کیے جا سکتے ہیں۔منٹو کے افسانوں میں زبان و بیان کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔انہیں زبان پر غیر معمولی قدرت ہے۔منٹو کو لفظوں کا جادوگر کہا جاتا ہے۔انہوں نے اپنے اکثر افسانوں میں مکالموں سے بہت زیادہ کام لیا ہے۔وہ مکالموں میں جملوں کو اس طرح فٹ کرتے ہیں کہ ایک بھی لفظ غیر ضروری یا زائد نہیں معلوم ہوتا۔

المختصر یہ کہ سعادت حسن منٹو ایک حقیقت پسند اور ہنر مند افسانہ نگار ہیں۔انہوں نے محض 43 سال کی عمر پائی اور اتنی کم عمر میں اردو ادب کو

بہت سے مشہور افسانوں سے مالا مال کیا ہے۔ان کے مشہور افسانوں میں ٹوبہ ٹیک سنگھ، نیا قانون، کھول دو، ہتک، کالی شلوار، پھندنے، ممد بھائی، ٹھنڈا گوشت، لذت سنگ، ننگی آوازیں، جی آیا صاحب وغیرہ شامل ہیں۔ان کہانیوں کے مطالعے سے زندگی کی ایسی سچائیاں کھل کر ہمارے سامنے آتی ہیں، جو قاری کو سوچنے اور سمجھنے کے انداز کو بدل دیتی ہیں اور قاری سماج کے متعلق نئے زاویوں سے سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ منٹو کا پہلا افسانہ کب اور کس اخبار میں شائع ہوا؟

2۔ منٹو کا پہلا افسانوی مجموعہ کس عنوان سے شائع ہوا؟

22.2.3 ''جی آیا صاحب'' کا موضوعاتی تنقیدی تجزیہ

افسانہ ''جی آیا صاحب'' منٹو کے پہلے افسانوی مجموعے ''آتش پارے'' میں شامل ہے۔ یہ مجموعہ پہلی مرتبہ جنوری 1936 میں شائع ہوا تھا۔منٹو کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ انہیں زبان و بیان پر قدرت تھی۔ یہ بات درست بھی ہے، کیوں کہ وہ اپنے اکثر افسانے ایک ہی نشست میں مکمل کر لیا کرتے تھے اور ان پر انہیں نظر ثانی کرنے کی بھی ضرورت نہیں پڑتی تھی، لیکن ان کے ابتدائی دور کے افسانوں کے مطالعے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ منٹو کو اس وقت زبان پر وہ قدرت نہیں تھی، جو بعد کے افسانوں میں دکھائی دیتی ہے۔اس بات کا احساس منٹو کو بھی تھا۔ یہی وجہ کہ انہوں نے اپنے پہلے افسانوی مجموعے ''آتش پارے'' کے آٹھ میں سے سات افسانوں کو تھوڑی بہت تبدیلی کر کے بعد کے کسی نہ کسی مجموعے میں شامل کیا ہے۔ ان تبدیلیوں کو تفصیل سے پیش کرنے کا موقع نہیں ہے، لیکن جو تبدیلی منٹو نے افسانہ ''جی آیا صاحب'' میں کی ہے اس کا ذکر یہاں پر ضروری ہے۔

منٹو نے تقریباً چھ سال بعد دسمبر 1941 میں جب اپنا افسانوی مجموعہ ''دھواں'' شائع کیا تو اس میں انہوں نے افسانہ ''جی آیا صاحب'' کے بہت سے لفظوں اور جملوں کو تبدیل کر دیا۔اتنا ہی نہیں بلکہ انہوں نے افسانے کا عنوان اور اختتامیہ بھی بدل دیا۔ یہ افسانہ ان کے افسانوی مجموعہ ''دھواں'' میں ''قاسم'' کے عنوان سے شامل ہے۔قاسم افسانے کا مرکزی کردار ہے۔اس افسانے کی تبدیلی پر نظر ڈالنے سے بہتر ہے کہ افسانے کا مختلف سطح پر تجزیہ کیا جائے۔

22.2.3.1 بچہ مزدوری:

اس افسانے کا مرکزی کردار گیارہ سال کا لڑکا ہے، جس کا نام 'قاسم' ہے۔قاسم ایک ریلوے انسپکٹر کے گھر میں نوکر ہے۔اس کو کھانا پکانے کے علاوہ گھر کے سارے کام کرنے ہوتے ہیں، جن میں گھر کی صاف صفائی کرنا، برتن کی صفائی کرنا، باہر سے ساز و سامان خرید کر لانا، صاحب کا شو پالش کرنا، کرسیاں، میزیں اور ڈرائنگ روم کی تصویریں صاف کرنا، سب کچھ اس چھوٹے بچے ہی کو کرنا پڑتا ہے۔وہ صبح چار بجے اٹھ کر کام میں لگ جاتا ہے اور آدھی رات تک کاموں میں لگا رہتا ہے۔باوجود اس کے گھر کا پورا کام نہیں ہو پاتا ہے۔قاسم کو ہر وقت ''جی آیا صاحب، جی آیا حب'' کہنے کی عادت پڑ گئی ہے۔نیند پوری نہ ہونے کی وجہ سے اس کا دماغ اور جسم دونوں تھک جاتا ہے۔منٹو نے قاسم پر نیند کے اثرات اس طرح بیان کیا ہے۔

> ''ڈیڑھ گھنٹے کی انتھک محنت کے بعد اس نے باورچی خانے کا سارا کام ختم کر دیا اور ہاتھ پاؤں صاف کرنے کے بعد جھاڑن لے کر ڈرائنگ روم میں چلا گیا۔وہ ابھی کرسیوں کو جھاڑن سے صاف کر رہا تھا کہ اس کے تھکے ہوئے

دماغ میں ایک تصویر سی کھنچ گئی۔ کیا دیکھتا ہے کہ اس کے گرد و پیش برتن ہی برتن پڑے ہیں اور پاس ہی راکھ کا ایک ڈھیر لگ رہا ہے۔ ہوا زوروں پر چل رہی ہے جس سے وہ راکھ اڑ اڑ کر فضا کو خاکستر بنا رہی ہے۔ یکا یک اس ظلمت میں ایک سرخ آفتاب نمودار ہوا، جس کی کرنیں خون آشام برچھیوں کی طرح ہر برتن کے سینے میں گھس گئیں۔ زمین خون سے شرابور ہوگئی۔...... قاسم یہ منظر دیکھ کر گھبرا گیا اور اس وحشت ناک خواب سے بیدار ہو کر ''جی آیا صاحب 'جی آیا صاحب'' کہتا ہوا پھر اپنے کام میں مشغول ہوگیا۔'' (آتش پارے، ص50-49)

قاسم اپنے آقا کا اس قدر غلام ہے کہ خواب میں بھی اسے گھر کے کام ہی نظر آ رہے ہیں۔ وہ شدید تھکاوٹ اور نیند کی بھرپور غنودگی کے باوجود اپنے کام میں لگ جاتا ہے اور اس کی زبان پر ''جی آیا صاحب 'جی آیا صاحب 'جی آیا صاحب'' کا جملہ متواتر چلتا رہتا ہے۔

22.2.3.2 نفسیاتی پہلو؛

نفسیات منٹو کا پسندیدہ موضوع رہا ہے۔ جب انسان بالخصوص بچے کی کسی فطری خواہش کی ایک لمبے عرصے تک تکمیل نہیں ہوتی یا اس کی خواہش کو پورا نہیں ہونے دیا جاتا ہے تو اس کے اندر ایک ذہنی کشمکش پیدا ہو جاتی ہے، جس کی وجہ سے وہ اس خواہش کو پورا کرنے کی کوشش کرنے لگتا ہے۔ گیارہ سال کا قاسم ایک ایسا ہی کردار ہے، جو ریلوے انسپکٹر کے گھر کا کام کرتے کرتے تھک جاتا ہے اور وہ آرام کرنا چاہتا ہے، لیکن کام اتنا زیادہ رہتا ہے کہ اسے آرام کرنے کا وقت ہی نہیں ملتا۔ اس کے ذہن میں ایک ہی بات ہر وقت گھومتی رہتی ہے کہ بغیر کام ختم کیے میں آرام کیسے کر سکتا ہوں؟

''برتن صاف کرتے وقت یہ لڑکا کچھ گنگنا رہا تھا۔ یہ الفاظ ایسے تھے، جو اس کی زبان سے بغیر کسی کوشش کے نکل رہے تھے۔

''جی آیا صاحب، جی آیا صاحب''۔ بس ابھی صاف ہو جاتے ہیں صاحب۔

ابھی برتنوں کو راکھ سے صاف کرنے کے بعد انہیں پانی سے دھو کر قرینے سے رکھنا بھی تھا اور یہ کام جلدی سے نہ ہو سکتا تھا۔ لڑکے کی آنکھیں نیند سے بند ہوتی جا رہی تھیں۔ سر سخت بھاری ہو رہا تھا مگر کام کے بغیر آرام .... یہ کیوں کر ممکن تھا؟'' (آتش پارے، ص44-43)

قاسم کام کرتے کرتے تھک جاتا ہے اور اس پر نیند غالب ہونے لگتی ہے تو اسے ایک طریقہ سوجھتا ہے۔ وہ میز پر رکھی تیز دھار والی چاقو اپنے انگلی پر پھیر لیتا ہے اور اس کا ہاتھ زخمی ہو جاتا ہے، جس سے اس کو آرام اور نیند دونوں مل جاتی ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

''کچھ اور سوچے بغیر قاسم نے تیز دھار دار چاقو اٹھا کے اپنی انگلی پر پھیر لیا۔ اب وہ شام کو برتن صاف کرنے کی زحمت سے بہت دور تھا اور نیند...... پیاری پیاری نیند اسے بآسانی نصیب ہو سکتی تھی۔ (آتش پارے، ص56)

لیکن یہ آرام قاسم کو اس وقت تک ہی ملتا تھا، جب تک اس کا زخم بھر نہیں جاتا تھا۔ زخم بھرنے بعد پھر وہی کام۔ ہر وقت اسے قاسم! قاسم! کی صدا سنائی دیتی تھی اور اس کی زبان پر ''جی آیا صاحب 'جی آیا صاحب'' ہی رہتا تھا۔ یہ قاسم کی لاشعور کی آواز ہے، جو نفسیاتی الجھنوں کا شکار ہے۔

22.2.3.3 سماجی پہلو؛

اس افسانے میں ایک اہم سماجی مسئلے کو پیش کیا ہے۔ آج کے اس صارفی دور میں ہمارا سماج مکمل طور پر بھوک اور خوف کا معاشرہ

ہے۔غربت ،افلاس، اخلاقی بے راہ روی،قتل و غارت گری، ناانصافی،جنسی استحصال،نفسیاتی جبر،گویا کوئی ایسی برائی نہیں، جو ہمارے سماج میں بدترین شکل میں نہ پائی جاتی ہو۔ایک بچہ جو یتیم ہے۔اس کے پاس سر چھپانے کے لیے نہ تو چھت ہے اور نہ ہی بھوک مٹانے کے لیے اناج۔وہ مجبوری میں ایک ریلوے انسپکٹر کے گھر میں نوکری کرتا ہے۔ اس کا مالک ظالم قسم کا انسان ہے۔بچے کی قوت سے کہیں زیادہ اس سے کام لیتا ہے۔جب بچہ تھک جاتا ہے۔،اس کے جسم میں کام کرنے کی طاقت نہیں رہ جاتی تو وہ آرام کرنے لگتا ہے۔بچے کو آرام کرتا ہوا دیکھ کر اس کا مالک قاسم پر ظلم کرتا ہے۔ذیل کے اقتباسات ملاحظہ ہو:

(i)''قاسم! قاسم!!''

''جی آیا صاحب۔''لڑکا جو انہیں الفاظ کی گردانی کر رہا تھا، بھاگا ہوا اپنے آقا کے پاس گیا۔

انسپکٹر صاحب نے کمبل سے منہ نکالا اور لڑکے پر خفا ہوتے ہوئے کہا۔''بیوقوف کے بچے! آج پھر صراحی اور گلاس رکھنا بھول گیا ہے۔''

''ابھی لایا صاحب، ابھی لایا صاحب۔''(آتش پارے،ص45-44)

(ii)''صبح انسپکٹر صاحب نے جب اپنے نوکر کو باہر برآمدے میں بوٹوں کے پاس سویا ہوا دیکھا تو اسے ٹھوکر مار کر جگاتے ہوئے کہا۔''یہ سور کی طرح یہاں بے ہوش پڑا ہے اور مجھے خیال تھا کہ اس نے بوٹ صاف کر لیے ہوں گے۔نمک حرام......اے قاسم!''(آتش پارے،ص48)

درج بالا دونوں اقتباسات میں دیکھا جاسکتا ہے کہ انسپکٹر کس طرح قاسم پر ظلم کر رہا ہے۔اس پر بری طرح ناراض ہوتا ہے۔اسے پیڑ سے ٹھوکر مارتا ہے۔اس کے لیے سخت جملے استعمال کرتا ہے۔یہ ایک سماجی حقیقت ہے کہ ہر آدمی اپنے سے کمزور آدمی پر ظلم کرتا ہے۔پھر قاسم تو اس کا غلام ہے۔غلاموں پر ظلم کرنا اس سے اس کے اوقات سے زیادہ کام لینا مالک اپنا حق سمجھتا ہے۔اس افسانے میں منٹو نے انسپکٹر اور قاسم کے ذریعے سماج کی ایک ایسے حقیقت کو پیش کیا ہے، جو سماج کا ایک کڑوا سچ ہے۔

22.2.3.4 ثقافتی پہلو؛

کسی بھی ادبی تخلیقات میں ثقافتی پہلو کا ہونا لازمی ہے۔ادبی فن پارے میں کرداروں کے عادات وخیالات، رہن سہن، بول چال، رسوم و روایات وغیرہ سے ثقافت کا پتہ چلتا ہے۔ثقافت کی تعریف کرتے ہوئے رابرٹ ایڈ فیلڈر لکھتے ہیں۔''ثقافت انسانی گروہ کے علوم اور خود ساختہ فنون کا ایک ایسا متوازن نظام ہے، جو باقاعدگی سے کسی معاشرے میں جاری و ساری رہے۔''ثقافت کا تعلق مذہب اور علاقے سے بہت گہرا ہوتا ہے۔اس لیے ثقافت میں تغیر وتبدل کا ہونا فطری بات ہے۔اس افسانے میں دو ثقافتیں صاف طور سے دیکھنے کو ملتی ہیں۔ثقافت کی واضح مثال کے لیے افسانے کے یہ جملے ملاحظہ ہو:

''جی آیا صاحب، جی آیا صاحب۔بس ابھی صاف ہو جاتے ہیں صاحب۔''

''ابھی لایا صاحب، ابھی لایا صاحب۔''

''بہت اچھا صاحب۔''

''بہت بہتر صاحب۔''

''ابھی کرتا ہوں بی بی جی۔''

''ابھی چلا بی بی جی۔''

پہلے جملے میں 'جی' پنجابی ثقافت ہے اور 'صاحب' لکھنوی ثقافت ہے۔ اسی طرح 'بی بی جی' بھی پنجابی ثقافت ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس طرح کے جملے اب ملک کے بیشتر علاقے میں بولے جاتے ہیں۔ یہ لکھنوی یا پنجابی ثقافت ہی ہے کہ قاسم کام کی زیادتی کے باوجود اپنے آقا سے بغاوت نہیں کرتا بلکہ اس سے نجات پانے کے لیے خود کو ہی تکلیف پہنچاتا ہے۔ وہ ہر بار اپنی زبان سے اپنے مالک کی آواز پر جی آیا صاحب، بہت بہتر صاحب، ابھی چلا بی بی جی جیسے جملے ہی ادا کرتا ہے۔ یہی منٹو کا کمال ہے کہ انہوں نے اپنے کرداروں سے جملے ادا کرواتے وقت تہذیب و ثقافت کا پورا خیال رکھا ہے۔

22.2.3.5 معاشی پہلو:

اس افسانے میں معاشی پہلو بھی ایک اہم مسئلہ ہے۔ اس افسانے کا مرکزی کردار قاسم یتیم ہے۔ وہ اپنا پیٹ پالنے کے لیے ریلوے انسپکٹر کے گھر میں صاف صفائی کا کام کرتا ہے۔ وہ چھوٹی عمر کا ہے اس لیے کام کے بوجھ تلے دب جاتا ہے۔ اس بوجھ سے بچنے کے لیے اسے ایک تدبیر سوجھتی ہے اور اپنا ہاتھ بار بار زخمی کر لیتا ہے، جس سے اس کو کچھ دنوں تک کام کرنے سے نجات مل جاتی ہے۔ اس کا یہ عمل اس کے مالک کو پسند نہیں آتا۔ وہ اسے نوکری سے نکال دیتا ہے اور اس کی بقایا تنخواہ دیے بغیر اسے گھر سے بھگا دیتا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

''اپنا بوریہ بستر دبا کر ناک کی سیدھ میں یہاں سے بھاگ جاؤ۔ ہمیں تم جیسے نوکروں کی کوئی ضرورت نہیں، سمجھے۔''

''مگر...... مگر صاحب۔''

''صاحب کا بچہ...... بھاگ جا یہاں سے، تیری بقایا تنخواہ کا ایک پیسہ بھی نہیں دیا جائے گا۔ اب میں اور کچھ نہیں سننا چاہتا۔''

قاسم روتے ہوئے کمرے سے باہر چلا گیا۔'' (آتش پارے، ص56)

قاسم اپنی نوکری کے لیے اس سے منتیں کرتا ہے، لیکن اس کا مالک اس کی کوئی بات نہیں سننا چاہتا اور اسے نوکری سے نکال دیتا ہے۔ آخر کار وہ اپنا زخمی ہاتھ لے کر وہاں سے چلا جاتا ہے۔ اس افسانے کے آخر میں یہ دکھایا گیا ہے کہ اس کے ہاتھ کا زخم اتنا بڑھ جاتا ہے کہ ڈاکٹروں کو اس کا ہاتھ کاٹنا پڑتا ہے، لیکن منٹو نے یہی افسانہ جب ''قاسم'' کے عنوان سے افسانوی مجموعہ دھواں میں شامل کیا تو یہ دیکھا ہے کہ قاسم کا ہاتھ کٹ جانے پر وہ بھیک مانگنے لگتا ہے، جس سے وہ اپنا پیٹ پالتا ہے۔ اس کا مالک جب اسے نوکری سے نکال دیتا ہے تو اسے تکلیف نہیں ہوتی بلکہ اسے خوشی ہوتی ہے کہ اب اسے رات دن انسپکٹر کے گھر میں کام نہیں کرنا پڑے گا اور جب اسے نیند آئے گی تو وہ آرام سے سو سکے گا اور جب چاہے گا بھیک مانگ کر اپنا گزارا کر سکے گا۔ اب قاسم ایک طرف غلامی سے آزاد ہو چکا ہے اور دوسری طرف اس کے معاشی حالات بھی پہلے سے بہتر ہو گئے ہیں۔

22.2.3.6 المیاتی پہلو:

اس افسانے کا غالب موضوع دکھ ہے۔ المیہ میں کرداروں کو ایسے حالات و اقعات سے دو چار ہونا پڑتا ہے، جن سے وہ دکھ،

مصیبت، تکلیف وغیرہ میں مبتلا ہوکر کبھی موت تک کے شکار ہو جاتے ہیں یا پھر کبھی موت کے منہ میں چلے جاتے ہیں۔اس افسانے میں سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ جس بچے کے ہاتھ میں قلم اور کتاب ہونا چاہیے اس کے ہاتھ میں جھاڑو اور جھاڑن ہے۔جس قاسم کو اسکول میں ہونا چاہیے وہ ایک گھر میں نوکر ہے۔ایک چھوٹے بچے پر کام کا اتنا بوجھ پڑتا ہے کہ وہ تھک جاتا ہے۔اسے نہ آرام کرنے کے مہلت ملتی ہے اور نہ ہی اس کی نیند پوری ہو پاتی ہے۔وہ کام سے بچنے اور اپنی نیند پوری کرنے کے لیے بار بار اپنا ہاتھ کو زخمی کر لیتا ہے۔ایک بار اس کا ہاتھ بہت زیادہ زخمی ہو جاتا ہے، جس کی وجہ سے وہ موت کے منہ میں چلا جاتا ہے۔آخر کار اس کی جان بچانے کے لیے ڈاکٹروں کو اس کا ہاتھ ہی کاٹنا پڑتا ہے۔اقتباس ملاحظہ ہو:

''خیراتی ہسپتال میں ایک نوخیز لڑکا درد کی شدت سے لوہے کی پلنگ پر کروٹیں بدل رہا ہے۔پاس ہی دو ڈاکٹر بیٹھے ہیں۔

ان میں سے ایک ڈاکٹر اپنے ساتھی سے مخاطب ہوا،''زخم خطرناک صورت اختیار کر گیا ہے، ہاتھ کاٹنا پڑے گا۔''

''بہت بہتر۔''(آتش پارے،ص56)

اس افسانے میں ایک المیہ یہ ہے کہ قاسم پڑھنے لکھنے اور کھیلنے کودنے کی عمر میں مزدوری کر رہا ہے۔دوسرا المیہ یہ ہے کہ کام کی زیادتی کی وجہ سے قاسم اپنا ہاتھ بار بار زخمی کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔اسی وجہ سے اس کی نوکری بھی چلی جاتی ہے اور اسے اپنے ایک ہاتھ سے بھی محروم ہونا پڑتا ہے۔

22.2.4 ''جی آیا صاحب'' کا فنی تنقیدی تجزیہ

22.2.4.1 پلاٹ:

افسانے کا آغاز باورچی خانے کے ایک منظر سے ہوتا ہے۔افسانے کا مرکزی کردار 'قاسم' ایک ریلوے انسپکٹر کا گھریلو نوکر ہے۔گھر کا دوسرا نوکر صرف کھانا پکانے کے لیے آتا ہے۔اس لیے گھر کے دیگر تمام کام قاسم کے ذمے ہے، جن میں باورچی خانے کے برتن اور پورے گھر کا فرش دھونے کے ساتھ ساتھ ڈرائنگ روم کی تصویریں، میزیں، کرسیاں صاف کرنا اور مالک کے جوتوں پر پالش کرنا بھی شامل ہے۔ان کاموں کے درمیان میں چھوٹی موٹی خریداری کے لیے اسے بازار کا بھی چکر کاٹنا پڑتا ہے، جو گھر سے تقریباً آدھا میل کی دوری پر ہے۔قاسم صبح چار بجے اٹھ کر تقریباً آدھی رات تک کام کرتا ہے۔لگاتار اتنی دیر تک کام کرنے کی وجہ سے اس کا بدن اور ذہن دونوں تھک جاتا ہے۔مالک کے حکم کو سنتے سنتے قاسم کی زبان کو 'جی آیا صاحب، جی آیا حب' کہنے کی عادت ہو جاتی ہے۔وہ اس فقرے کو مسلسل دہرا کر گویا اپنے حواس اور بدن کو بیدار رکھنا چاہتا ہے، مگر نینداس پر اس قدر غالب ہوتی ہے کہ وہ وہیں زمین پر لیٹ جاتا ہے۔اس کا مالک جب اسے زمین پر لیٹا ہوا دیکھتا ہے تو پیر سے ٹھوکر مار کر کہتا ہے کہ بغیر کام ختم کیے آرام کر رہا ہے۔وہ دوبارہ اپنے کام لگ جاتا ہے۔

ایک دن قاسم میز پر رکھی ہوئی چیزوں کو صاف کر رہا تھا۔اسی میز پر اسے ایک چاقو نظر آیا۔اسے لگا یہی چاقو اس کی مصیبت ختم کر سکتا ہے۔اس نے میز پر سے چاقو اٹھایا اور اپنی انگلی پر پھیر لیا۔اب قاسم کو برتن صاف کرنے سے چھٹکارا مل گیا اور اسے پیاری پیاری نیند باآسانی نصیب ہو سکتی تھی۔پندرہ بیس دن کے بعد اس کی انگلی ٹھیک جاتی ہے اور پھر اسے گدھوں کی طرح کام پڑتا تھا۔وہ کام سے بچنے کے لیے بار بار اپنا ہاتھ زخمی کر لیتا تھا۔قاسم جب تیسری بار اپنا ہاتھ زخمی کر لیتا ہے تو گھر کا مالک سمجھ جاتا ہے کہ اسے کام نہ کرنا پڑے، اس لیے وہ جان بوجھ کر اپنا ہاتھ زخمی کرتا ہے۔اس لیے مالک اسے نوکری سے نکال دیتا ہے۔

قاسم مالک کا گھر چھوڑ کر چوپاٹی پہنچ کر ساحل کے پاس ایک بنچ پر لیٹ جاتا ہے اور خوب سوتا ہے۔چند دنوں کے بعد بد احتیاطی کی وجہ

سے اس کا زخم بہت زیادہ بڑھ جاتا ہے۔ وہ خیراتی اسپتال جاتا ہے وہاں پر ڈاکٹر کہتے ہیں کہ ''زخم خطرناک صورت اختیار کر گیا ہے۔ ہاتھ کاٹنا پڑے گا۔'' یہ کہتے ہوئے ڈاکٹر اپنے نوٹ بک میں قاسم کا نام اور اس کی عمر درج کر لیتا ہے، لیکن یہی افسانہ جب ''قاسم'' کے عنوان سے شائع ہوتا ہے تو اس میں یہ دکھایا گیا ہے کہ قاسم کا ہاتھ کاٹ دیا گیا ہے اور وہ اب بھیک مانگ کر اپنا گزارا کرتا ہے۔

افسانے کا پلاٹ سادہ اور منظم ہے۔ کہانی ایک ترتیب سے آگے بڑھتی ہے، جس سے قاری کو کہانی کی تفہیم میں کوئی دقت نہیں ہوتی ہے۔ اس طرح پلاٹ کی سطح پر یہ ایک کامیاب افسانہ قرار دیا جاسکتا ہے۔

22.2.4.2 کردار نگاری؛

اس افسانے میں تین کردار ہیں۔ پہلا قاسم، دوسرا انسپکٹر اور تیسرا انسپکٹر کی بیوی۔ قاسم اس افسانے کا مرکزی کردار ہے، جس کے ارد گرد ہی کہانی گھومتی ہے۔ انسپکٹر اور اس کی بیوی کہانی کو آگے بڑھانے میں مدد کرتے ہیں۔ منٹو کی کردار نگاری کی ایک خاص خوبی یہ ہے کہ منٹو خود واحد متکلم کی حیثیت سے کہانی میں موجود ہوتے ہیں۔ جب ہم افسانہ پڑھتے ہیں تو ہمیں ایسا لگتا ہے کہ افسانے کے کردار ہمارے سامنے سارے حرکت و عمل کے ساتھ موجود ہیں۔ اس افسانے میں دو طرح کے کردار ہیں۔ داخلی اور خارجی۔ منٹو نے یہاں اس افسانے میں داخلی کردار پر زیادہ زور دیا ہے۔

یہاں پر خارجی کردار انسپکٹر ہے، جو صرف حکم دے رہا ہے۔ اس کردار میں کوئی حرکت نہیں، لیکن قاسم جو داخلی کردار ہے۔ اس میں حرکت اور عمل دونوں صاف طور سے دکھائی دے رہا ہے۔ قاسم اپنے آقا کے ہر حکم کو نہ صرف مانتا ہے بلکہ حرکت و عمل کے ساتھ ہر کام کو پورا بھی کرتا ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ منٹو نے افسانے کے مرکزی کردار کو مرکزی حیثیت سے پیش کیا ہے۔

22.2.4.3 تکنیک؛

اس افسانے میں فلیش فارورڈ کے ساتھ بیانیہ تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے۔ منٹو تکنیک کے معاملے میں بہت محتاط نظر آتے ہیں۔ ہر بات کو نپی تلی انداز میں کہنے کی کوشش کرتے ہیں۔ افسانے کو موثر بنانے کے لیے اثر انداز بات کس طرح کہی جائے اس کا سلیقہ بھی ان کے اندر اچھی طرح موجود ہے۔ تکنیک کے ذریعے اکثر وہ اپنے قاری کو چونکا دیتے ہیں۔ قاسم جب تیسری مرتبہ اپنا ہاتھ زخمی کر لیتا ہے تو اس کے مالک کو بہت زیادہ غصہ آتا ہے اور وہ قاسم کو نوکری سے نکال دیتا ہے اور اسے اس کی بقایا تنخواہ کا ایک پیسہ بھی نہیں دیتا۔ اس موقعے پر قاسم کے رد عمل کو منٹو نے بڑے ہی فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

> قاسم کو افسوس نہ ہوا بلکہ اسے خوشی ہوئی کہ چلو کام سے کچھ دیر کے لیے چھٹی مل گئی۔ گھر سے نکل کر وہ اپنی زخمی انگلی سے بے پروا سیدھا چوپاٹی پہنچا اور وہیں ساحل کے پاس ایک بنچ پر لیٹ گیا اور خوب سویا۔'' (دھواں، ص80)

یہاں پر قاسم کا یہ عمل امید کے خلاف ہے۔ ہونا یہ تھا کہ جب قاسم کو نوکری سے نکالا گیا اور اس کا بقایا پیسہ بھی اسے نہیں دیا گیا تو قاسم کو نوکری سے نکالے جانے پر افسوس ہونا تھا اور بقایا پیسہ نہ ملنے کی وجہ سے اسے مالک سے پیسے کے لیے ضد کرنا تھا، لیکن قاسم ایسا کچھ نہیں کرتا۔ یہیں پر منٹو اپنے قاری کو چونکاتے ہیں۔ قاسم یہ سب کرنے کے بجائے مالک کے گھر سے چلا جاتا ہے اور چوپاٹی جا کر ساحل کے پاس بنچ پر لیٹ کر آرام کرتا ہے۔ اسے اپنی نوکری اور اپنے پیسے کی فکر نہیں ہوتی بلکہ وہ خوش ہوتا ہے کہ اب اسے مالک کی ڈانٹ نہیں سننی پڑے گی اور وہ آرام سے اپنی نیند پوری کر سکے گا۔ یہی منٹو کے فن کا کمال ہے کہ وہ قاری کے امید کے برخلاف کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں اور قاری اس پر غور و فکر کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔

22.2.4.4 عنوان اور نقطۂ نظر میں رشتہ:

اس افسانے کے ابتدائی تین صفحے میں عنوان اور نقطۂ نظر میں گہرا رشتہ ہے۔ان صفحات میں منٹو نے یہ دکھایا ہے کہ انسپکٹر کے حکم کی تعمیل کرتے کرتے قاسم کی زبان کو ہمہ وقت 'جی آیا صاحب، جی آیا صاحب' کہنے کی عادت ہو جاتی ہے۔افسانے کے یہ جملے ملاحظہ کیجیے۔

''جی آیا صاحب، جی آیا صاحب۔بس ابھی صاف ہو جاتے ہیں صاحب۔''

''ابھی لایا صاحب، ابھی لایا صاحب۔''

''بہت اچھا صاحب۔''

لیکن جب منٹو افسانے کے مقصود مدعا یعنی کہ نقطہ نظر کی طرف بڑھتے ہیں تو عنوان سے افسانے کا رشتہ ٹوٹتا ہوا نظر آتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ منٹو نے جب اس افسانے کو افسانوی مجموعہ ''دھواں'' میں شامل کیا تو نہ صرف اس افسانے کے زبان و بیان میں تبدیلی کی بلکہ اختتامیہ اور افسانے کا عنوان کو بھی بدل دیا۔اس تبدیلی کی وضاحت کے لیے افسانہ ''جی آیا صاحب'' کا اختتامیہ ملاحظہ ہو:

ان میں سے ایک ڈاکٹر اپنے ساتھی سے مخاطب ہوا، ''زخم خطرناک صورت اختیار کر گیا ہے۔ہاتھ کاٹنا پڑے گا۔''

''یہ کہتے ہوئے دوسرے ڈاکٹر نے اپنی نوٹ بک میں اس مریض کا نام درج کر لیا۔ایک چوبی تختے پر جو چارپائی کے سرہانے لٹکا تھا۔مندرجہ ذیل الفاظ لکھے تھے۔

نام:۔ محمد قاسم ولد عبدالرحمٰن (مرحوم)

عمر:۔ دس سال۔'' (آتش پارے، ص 56)

اختتامیہ کی آخری کچھ سطروں پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان میں قاسم کی شخصیت کا وہ مرکزی نقطہ دکھ موجود ہے، جس کی بنا پر افسانے کی تعمیر ہوئی، لیکن یہاں پر عنوان افسانے کے نقطۂ نظر سے ہم آہنگ نہیں ہے۔اس لیے جب منٹو نے اس افسانے کو ''قاسم'' کے عنوان سے شائع کرایا تو اس کا اختتام بدل دیا اور یہ نئے جملے شامل کر دیا۔

''اب جب کبھی قاسم اپنا کٹا ہوا ٹنڈ منڈ ہاتھ بڑھا کر فلورا فاؤنٹین کے پاس لوگوں سے بھیک مانگتا ہے تو اسے وہ بلیڈ یاد آ جاتا ہے، جس نے اسے بہت بڑی مصیبت سے نجات دلائی۔......کہ اسے انسپکٹر کے گھر کے وہ برتن یاد آ جاتے ہیں جو کبھی ختم ہونے میں نہیں آتے تھے۔''(دھواں، ص 71)

منٹو نے افسانے کا عنوان 'جی آیا صاب' کے بجائے 'قاسم' کر کے افسانے کو عنوان سے ہم آہنگ کر دیا، چونکہ قاسم اس افسانے کا مرکزی کردار ہے۔اسے اپنی انگلی زخمی کرنے سے نجات نہیں ملتی تھی، لیکن ہاتھ کٹنے کے بعد وہ غلام نہیں بلکہ خود مختار ہو گیا۔اب وہ جب چاہے بھیک مانگ سکتا ہے اور جب چاہے جی بھر کر سو سکتا ہے۔یعنی قاسم ہی افسانے کا نقطۂ نظر ہے۔

22.2.4.5 زماں و مکاں اور آفاقیت:

منٹو کے افسانوں میں زماں و مکاں کا ایک مخصوص دائرہ تو ہے، لیکن منٹو خود کو اس دائرے تک محدود نہیں رکھتے۔افسانہ ''جی آیا صاحب''، بمبئی کے ماحول کے مدنظر لکھا گیا ہے، لیکن اس میں پنجابی اور لکھنوی تہذیب و ثقافت بجا طور پر دکھائی دیتی ہے۔''جی آیا صاحب''

میں 'جی' پنجابی ثقافت اور 'صاحب' لکھنوی ثقافت کا حصہ ہے۔اس افسانے میں دو باتوں کو مدنظر رکھا گیا ہے۔ایک یہ کہ افسانے میں شامل قصہ کس سماجی، سیاسی، تہذیبی اور ثقافتی صورت حال کی پیداوار ہے اور دوسرا یہ کہ یہ قصہ کس عہد کی عکاسی کر رہا ہے۔ان دونوں باتوں میں پہلا نکتہ مکانی پس منظر سے تعلق رکھتا ہے اور دوسرا نکتہ اس زمانے یا عہد سے تعلق رکھتا ہے، جہاں پر یہ قصہ وقوع پذیر ہوا ہے۔

کسی بھی فن پارے میں آفاقیت کی دو صورتیں ہوتی ہیں۔ایک تو یہ کہ موضوع کی اہمیت عالمی سطح پر یکساں ہو۔دوسری یہ کہ وہ موضوع جو اپنے عہد کے بعد بھی باقی رہے،لیکن اس کا تعین ایک وقت گزرنے کے بعد ہی کیا جاسکتا ہے۔اس افسانے میں بچہ مزدوری کو موضوع بنایا گیا ہے۔یہ مسئلہ آج کا نہیں بلکہ برسوں پہلے سے چلا آرہا ہے۔افسانہ ''جی آیا صاحب'' 1935 کے آس پاس لکھا گیا تھا۔اس وقت بچہ مزدوری کا جو معاملہ تھا کم وبیش وہی آج بھی ہے۔آج بھی ہم دیکھتے ہیں کہ کم عمر کے بچے لوگوں کے گھروں میں کام کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔گھروں ہی میں نہیں بلکہ مختلف قسم کے ہوٹلوں اور دکانوں میں بھی کام کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔یہ مسئلہ صرف ہندوستان ہی کا نہیں ہے بلکہ پوری دنیا کے مختلف شہروں میں بچے کام کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔یعنی بچہ مزدوری صرف ہندوستان کا مسئلہ نہیں بلکہ عالمی مسئلہ ہے۔اس لیے منٹو کا یہ افسانہ آفاقی اہمیت کا حامل ہے۔

22.2.4.6 زبان وبیان؛

منٹو کو زبان وبیان پر قدرت حاصل تھی۔انہیں لفظوں کا جادوگر کہا جاتا ہے،لیکن منٹو کے ابتدائی افسانوں کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ انہیں زبان وبیان پر وہ قدرت نہیں تھی، جو بعد کے افسانوں میں دیکھنے کو ملتا ہے۔منٹو نے افسانہ ''جی آیا صاحب'' اپنے ابتدائی دور ہی میں قلم بند کیا تھا۔یہی وجہ ہے کہ منٹو نے اس افسانے کو تخفیف وایزاد کے بعد دوبارہ شائع کیا تھا۔اس وقت منٹو نے افسانے میں متعدد جگہ پر الفاظ اور جملے کو یکسر تبدیل کر دیا۔ساتھ ہی افسانے کا عنوان بھی بدل دیا۔مثال کے لیے درج ذیل اقتباسات ملاحظہ ہو:

> ''باورچی خانے کی دھندلی فضا میں بجلی کا ایک اندھا قمقمہ چراغ گور کی مانند اپنی سرخ روشنی پھیلا رہا تھا۔......ایک برقی چولہے پر رکھی ہوئی کیتلی کا پانی نہ معلوم کس چیز پر خاموش ہنسی ہنس رہا تھا'' (آتش پارے،ص43)
>
> ''دور کونے میں پانی کے نل کے پاس ایک چھوٹی عمر کا لڑکا بیٹھا برتن صاف کرنے میں مشغول تھا۔یہ انسپکٹر صاحب کا نوکر تھا۔'' (ایضاً)

اب یہی دونوں اقتباسات تبدیلی کے بعد ملاحظہ ہو:

> ''باورچی خانہ کی مٹ میلی فضا میں بجلی کا اندھا سا بلب کمزور روشنی پھیلا رہا تھا۔اسٹوو پر پانی سے بھری ہوئی کیتلی دھری تھی۔'' (دھواں،ص71)
>
> ''دور کونے میں قاسم گیارہ برس کا لڑکا برتن مانجھنے میں مصروف تھا۔یہ ریلوے انسپکٹر صاحب کا بوائے تھا۔'' (ایضاً)

مذکورہ بالا اقتباسات سے اندازہ ہوتا ہے کہ منٹو کو اپنے افسانے کے ابتدائی دور میں زبان وبیان پر وہ قدرت حاصل نہیں تھی، جو بعد کے افسانوں میں نظر آتا ہے۔اس بات کا احساس خود منٹو کو بھی تھا۔یہی وجہ ہے کہ انہوں نے تقریباً چھ سال بعد اس افسانے پر نظر ثانی کی اور زبان وبیان میں خاصی تبدیلی کی۔منٹو کے زبان وبیان کی ایک یہ خوبی یہ بھی ہے کہ وہ مکالموں سے بہت کام لیتے ہیں۔وہ خوبی افسانہ 'جی آیا صاحب' میں بدرجہ اتم

موجود ہے۔

22.3 اکتسابی نتائج

اس اکائی کو پڑھنے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

☆ سعادت حسن منٹو کا افسانہ ''جی آیا صاحب'' ان کے ابتدائی دور کے شاہکار افسانوں میں سے ایک ہے۔ منٹو نے اپنے بیشتر افسانوں میں انسان کی دو فطری جبلتیں بھوک اور جنس کو موضوع بنایا ہے۔ افسانہ ''جی آیا صاحب'' میں بھی بھوک کی جبلت کو پیش کیا گیا ہے۔ یہ افسانہ پوری طرح سے سماجی حقیقت نگاری پر مبنی ہے۔

☆ یہ افسانہ منظم پلاٹ اور سادہ بیانی کی بہترین مثال ہے۔ اس افسانے میں یہ دکھایا گیا ہے کہ ایک چھوٹا بچہ قاسم اپنے مالک کے ظلم کا نشانہ بنتا ہے۔ قاسم اپنی بھوک مٹانے کے لیے ایک ریلوے انسپکٹر کے گھر میں نوکری کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ اس کا مالک بہت ظالم قسم کا انسان ہے۔ وہ قاسم سے اس کی ہمت اور طاقت سے زیادہ کام لیتا ہے۔ لہٰذا قاسم کام سے بچنے کے لیے اپنا ہاتھ بار بار زخمی کر لیتا۔

☆ قاسم کی کہانی پڑھ کر قاری کو اس سے ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے اور اس ظالم مالک سے نفرت ہو جاتی ہے۔ انہوں نے ایک یتیم اور معمولی بچے کو کردار بنا کر افسانے میں جان پیدا کر دی ہے۔ یہی منٹو کی کردار نگاری کی خوبی ہے۔

☆ یہ افسانہ بیانیہ تکنیک کی عمدہ مثال ہے۔ منٹو نے کہانی کو اس ترتیب سے آگے بڑھایا ہے کہ قاری افسانے کے اختتام پر اچانک چونک جاتا ہے اور افسانے پر غور و فکر کرنے کے لیے مجبور ہو جاتا ہے۔

☆ افسانہ زماں و مکاں کی قیود سے بالاتر ہے اور اس کی اہمیت آفاقی نوعیت کی ہے۔ یہ افسانہ بمبئی کے ماحول کے مدنظر لکھا گیا ہے، لیکن اس میں پنجابی اور لکھنوی تہذیبیں بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔

☆ افسانے کے ابتدائی صفحات میں عنوان اور اس کے نقطۂ نظر میں بہت گہرا رشتہ ہے، لیکن بعد کے صفحات میں کہانی سے عنوان کا رشتہ ٹوٹتا ہوا نظر آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ منٹو نے اس افسانے کو دوبارہ قاسم کے عنوان سے شائع کیا۔ اس طرح افسانہ اپنے عنوان سے پوری طرح مربوط ہوگا۔

☆ زبان و بیان کے معاملے میں بھی منٹو نے اس افسانے میں بہت احتیاط سے کام لیا ہے۔ افسانے کو موثر بنانے کے لیے انہوں نے جگہ جگہ مکالمے کا بھی سہارا لیا ہے۔

22.4 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی	الفاظ	:	معنی
قمقمہ	:	قندیل، بلب	چراغِ گور	:	قبر پر جلنے والا چراغ
خاکستری	:	جس کا رنگ راکھ کی طرح ہو	قد و قامت	:	جسامت، ڈیل ڈول
طومار	:	ڈھیر، بہت زیادہ	حارج	:	حرج کی جمع، نقصان
مشغول	:	مصروف، کام میں لگا ہوا	جنبش	:	حرکت، ہلنا

خراش	:	کھرونچ، رگڑ کا نشان	لمحات	:	لمحہ کی جمع، پل
جرابیں	:	جراب کی جمع، موزے	خفگی	:	ناراضگی

22.5 نمونۂ امتحانی سوالات

22.5.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ افسانہ ''جی آیا صاحب'' منٹو کے کس افسانوی مجموعے میں شامل ہے؟

2۔ افسانہ ''جی آیا صاحب'' منٹو کے افسانوی مجموعے ''دھواں'' میں کس عنوان سے شامل ہے؟

3۔ افسانہ ''جی آیا صاحب'' کا مرکزی کردار کون ہے؟

4۔ منٹو کا پہلا افسانہ کس عنوان سے شائع ہوا؟

5۔ منٹو کے پہلے افسانوی مجموعے کا نام کیا ہے؟

6۔ منٹو کا پہلا افسانہ ان کے فرضی نام سے شائع ہوا تھا۔ ان کا فرضی نام کیا تھا؟

7۔ منٹو کا پہلا افسانوی مجموعہ ''آتش پارے'' کس سن میں شائع ہوا؟

22.5.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ سعادت حسن منٹو کے حالات زندگی پر مختصر نوٹ لکھیے۔

2۔ افسانہ ''جی آیا صاحب'' میں المیاتی پہلو کو اجاگر کیجیے۔

3۔ افسانہ ''جی آیا صاحب'' کی کردار نگاری پر مختصر نوٹ لکھیے۔

4۔ افسانہ ''جی آیا صاحب'' کے عنوان اور نقطۂ نظر کے رشتے پر مختصر نوٹ لکھیے۔

22.5.3 طویل جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ منٹو کی افسانہ نگاری کی متنوع خصوصیات کو بیان کیجیے۔

2۔ منٹو کی افسانہ نگاری کی موضوعاتی خصوصیات کو مثالوں کے ساتھ بیان کیجیے۔

3۔ منٹو کی افسانہ نگاری کی فنی خصوصیات کو مثالوں کے ساتھ بیان کیجیے۔

22.6 مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ کتابیں

1۔	انیس ناگی	سعادت حسن منٹو کی کہانی (سوانح)
2۔	وقار عظیم	منٹو کا فن
3۔	ممتاز شیریں	منٹو: نوری نہ ناری

اکائی 23: ڈرامے کا فن

اکائی کے اجزا

23.0 تمہید

صنف ڈراما کو اہل یونان نے تمام فنون لطیفہ کی ماں قرار دیا ہے۔ کہیں اسے تزکیۂ نفس بتایا گیا اور کہیں تخیل کی معراج اور کہیں اسے مُوکش (نجات) کا ذریعہ تسلیم کیا گیا۔ تمام اقوام عالم کے فنون لطیفہ، زبان وادب اور تفریحی مشاغل میں ڈراما پایا جاتا ہے۔ جن ممالک نے سب سے پہلے باقاعدہ ڈرامے کی تخلیق کی ہندستان ان میں سے ایک ہے بلکہ بعض حوالوں کی رو سے اسے اولیت حاصل ہے۔ مغربی مفکرین ہندستان میں ڈرامے کی باقاعدہ ابتدا چوتھی صدی قبل مسیح بتاتے ہیں۔ ہندستان میں پہلے پراکرت ڈرامے کو عروج حاصل ہوا، پھر سنسکرت ڈرامے نے اتنی ترقی کر لی کہ کالی داس کے ''شکنتلم'' کو دنیا کے تین بہترین ڈراموں میں شامل کیا گیا، لیکن مختلف وجوہات کی بنا پر سنسکرت ڈرامے کا زوال ہو گیا اور یہ صرف درس وتدریس کے کام آنے لگا مگر ساتھ ساتھ چل رہی عوامی ڈرامے کی روایت برقرار رہی۔ اردو ڈرامے نے انھیں ہندستانی ڈرامائی روایات سے جنم لیا اور پھلا پھولا۔

23.1 مقاصد

اس اکائی کا مقصد آپ کو صنف ڈراما کے بارے میں تفصیلی معلومات فراہم کرانا ہے۔ اس کے مطالعے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

☆ ڈرامے کی تعریف اور اس کے اجزائے ترکیبی کے بارے میں جان سکیں گے۔

☆ اس کی اقسام سے واقف ہو سکیں گے۔

☆ وحدت ثلاثہ کی جانکاری حاصل کر سکیں گے۔

☆ ڈرامائی مفاہمتوں کو سمجھ سکیں گے۔

☆ اور ڈرامے کی دوسری فنی باریکیوں پر بات کر سکیں گے۔

23.2 ڈرامے کی تعریف

ڈرامانہ محض مکالمے میں لکھی گئی تحریر ہے نہ صرف واقعات وکردار کا مجموعہ۔اس کے اجزاوعناصر میں پلاٹ،کردار،مکالمہ اورزبان شامل ہے تورنگ،صوت،آہنگ،روشنی،سایہ اور سکوت بھی اسی کے عناصر ہیں، چنانچہ اس کی دوٹوک تعریف ذرامشکل ہے۔

انسائیکلوپیڈیا برٹینکا کے مطابق لفظ ڈراما اس یونانی لفظ سے مشتق ہے جس کے معنی ہیں ''کر کے دکھائی ہوئی چیز''۔(Brown, Iovor (Encyclopaedia Britanica, Vol. 7, p. 576

شلڈن چینی لکھتا ہے کہ ڈراما اس یونانی لفظ سے ماخوذ ہے جس کے معنی ہیں۔ میں کرتا ہوں اور جس کا اطلاق ''کی ہوئی چیز'' پر ہوتا ہے۔(Chenyshaldon, The Theatre Tudor, edi. New York, 1947, p. 13)

ارسطو نے بوطیقا میں ڈرامے کی کوئی حتمی تعریف پیش نہیں کی لیکن اس کی پیش کردہ توضیحات سے ڈرامے کی تعریف اس طرح مرتب کی گئی ہے۔

> ''ڈراما انسانی افعال کی ایسی نقل ہے جس میں الفاظ،موزونیت اور نغمے کے ذریعے کرداروں کو محوِ گفتگو اور مصروفِ عمل ہو بہو ویسا ہی دکھایا جائے جیسے کہ وہ ہوتے ہیں یا ان سے بہتر یا بدتر انداز میں پیش کیا جائے۔''(محمد اسلم قریشی،ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر،مجلس ترقی ادب،لاہور،1971،ص:76)

> ڈرامے کی ایک جامع تعریف اس طرح بھی بیان کی گئی ہے۔

> ''ڈراما کسی قصے یا واقعے کو اداکاروں کے ذریعے تماشائیوں کے روبرو پھر سے عملاً پیش کرنے کا نام ہے۔''

ان تعریفات میں ''کرنا''،''کیا ہوا''،''کر کے دکھائی ہوئی چیز'' جیسے الفاظ کی تکرار سے ڈرامے میں عمل کی اہمیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ ڈراما ناول یا افسانے کی طرح صرف تحریری ادب نہیں بلکہ اس کا لازمی رشتہ اسٹیج سے ہے۔ یہ مکمل اسی وقت ہوتا ہے جب اسے اداکاروں کے ذریعے پیش کر دیا جائے۔

ناٹیہ شاستر میں ڈرامے کی یہ تعریف بتائی گئی ہے کہ کسی واقعے کو پھر سے کرنا ناٹیہ (ڈراما) ہے۔ارسطو ڈرامے کو نقل بتاتا ہے اور ناٹیہ شاستر پھر سے کرنا،بنیادی طور پر دونوں کا مطلب ایک ہے۔

ڈرامے کو سمجھنے کے لیے اس کے محرکات کو سمجھنا بھی ضروری ہے۔ چنانچہ ڈرامے کے محرکات دو ہیں: اظہارِ ذات اور نقالی کی جبلت۔اظہارِ ذات سے مراد یہ ہے کہ انسان جو کچھ سوچتا سمجھتا یا تجربات سے حاصل کرتا ہے یا اس پر جو رنج وخوشی گزرتی ہے اسے دوسروں کو بتا کر فطری طور پر سکون محسوس کرتا ہے،انھیں اپنی ذات تک محدود نہیں رکھ سکتا اگر اپنی ذات تک محدود رکھے تو اس کے اندر ایک ہیجانی کیفیت کے تحت ابلاغ کی مسلسل خواہش پیدا ہوتی رہتی ہے۔اسی خواہش کی تکمیل اظہارِ ذات ہے۔اسی سے ادب وفن کے سوتے پھوٹتے ہیں اور انسان کی ذہنی صحت کے لیے یہ ضروری بھی ہے۔

نقالی کا مادہ بھی انسانی فطرت میں ازل سے موجود ہے۔ بچوں کا توتلی زبان میں نقل اتارنا، پاؤں پاؤں چلنا، کسی کو چڑھانے کے لیے اس کی آواز وحرکات کی نقل کرنا انسانی فطرت ہے۔ انسان اسی جبلت کے تحت چیزوں کو سیکھتا ہے۔ صنف ڈراما اس جبلت کی سب سے زیادہ مرہون منت ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ؛

1۔ ڈراما دوسری اصناف سے کس طرح مختلف ہے؟

2۔ ناٹیہ شاستر میں ڈرامے کی کیا تعریف بتائی گئی ہے؟

3۔ ڈرامے کے محرکات کون کون سے ہیں؟

23.3 ڈرامے کے اجزائے ترکیبی

ارسطو کے متعین کردہ ڈرامے کے اجزائے ترکیبی چھ ہیں: پلاٹ، کردار، مکالمہ، زبان، موسیقی اور آرائش۔ عشرت رحمانی نے انھیں نو بتایا ہے جو کسی غلط فہمی پر منحصر ہے۔

23.3.1 پلاٹ؛

مختلف واقعات کو ایک فطری تسلسل، بامعنی ربط و آہنگ اور منطقی ہم آہنگی کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے تو اسے پلاٹ کہتے ہیں۔ اچھے پلاٹ میں واقعات کی ترتیب ایک خاص ڈھنگ سے ہوتی ہے۔ اس میں کوئی بھی واقعہ یوں ہی رونما نہیں ہوتا بلکہ ہر واقعہ اپنے پچھلے واقعے کا منطقی نتیجہ ہوتا ہے، مزید یہ کہ واقعات ایک کے بعد ایک اس طرح آگے بڑھتے ہیں کہ ان میں منطقی ربط و تسلسل بھی ہوتا ہے اور دل چسپی میں اضافہ بھی ہوتا رہتا ہے۔ یعنی انھیں سے پلاٹ آگے بڑھتا ہے۔ پلاٹ میں تسلسل بہت اہمیت رکھتا ہے۔

وقت کی محدودیت کی وجہ سے ڈرامے کا پلاٹ ایجاز و اختصار کا متقاضی ہوتا ہے۔ لہٰذا ڈرامے کے پلاٹ کی تشکیل اور تراش وخراش میں فنی مہارت کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہاں واقعات کو اس طرح ترتیب دیا جاتا ہے کہ ان میں مسلسل ارتقا ہو اور اختتام کو پہنچنے سے پہلے وہ نقطۂ عروج کو پہنچ جائیں۔

عموماً پلاٹ دو طرح کے ہوتے ہیں، اکہرے اور تہہ دار۔ اکہرے پلاٹ سے مراد یہ ہے کہ اگر کسی شخص سے متعلق مختلف واقعات بیان کیے جائیں تو وہ سب آپس میں مربوط ہوں اور ان میں قریب قریب ایک ہی قسم کے جذبات کی رنگا رنگی ہو۔ تہہ دار پلاٹ سے یہ مراد ہے کہ اگر کسی شخص سے متعلق مختلف واقعات بیان کیے جائیں تو ضروری نہیں کہ ان کا آپس میں ربط ہو۔ دوسرے کرداروں کی مدد سے جزوی واقعات بھی اس کی شخصیت سے وابستہ ہو جائیں اور اس میں قصہ در قصہ پیدا ہوتا چلا جائے۔ پیش کش کے لحاظ سے اکہرا اور سادہ پلاٹ زیادہ موزوں ہوتا ہے۔ پلاٹ میں غیر معمولی پیچیدگی حرکت و عمل میں رکاوٹ بننے کے ساتھ ساتھ تماشائیوں کی اکتاہٹ اور الجھن کا بھی سبب بنتی ہے۔

نقادانِ فن پلاٹ کو چھ مرحلوں میں تقسیم کرتے ہیں۔ آغاز یا تمہید، ابتدائی واقعہ، عروج کی شروعات، نقطۂ عروج، تنزل اور انجام۔

پلاٹ میں تمہید کا مقصد مواد کے متعلق ضروری معلومات مہیا کرانا، آنے والے واقعات کی طرف اشارہ کرنا جس سے آنے واقعات کو سمجھنے میں آسانی ہو۔ اس میں کرداروں کا تعارف بھی کرایا جاتا ہے۔

ابتدائی واقعے سے اصل عمل شروع ہوتا ہے یعنی ابتدائی واقعے سے ابتدائی تصادم جنم لیتا ہے اور ڈراما معرض وجود میں آتا ہے۔ اس مرحلے میں اہم چیز انتخاب واقعات ہے۔ اہل مغرب اسے Selection of Incident کہتے ہیں۔ ڈرامے میں دل چسپی اور کامیابی کے لیے آغاز بڑا اہم ہوتا ہے۔ اس میں ایسے واقعے سے ڈراما شروع کرنا چاہئے کہ آغاز سے ہی سامعین کو متوجہ کر لے۔ ایسے واقعات کو پلاٹ میں ہرگز شامل نہیں کرنا چاہیے، جو پلاٹ کا لازمی جز نہ ہوں یا جن کے نکال دینے سے پلاٹ پر کوئی اثر نہ پڑتا ہو۔

پلاٹ کا تیسرا مرحلہ ''عروج'' ہے اس سے قصے میں الجھاؤ کا آغاز ہوتا ہے۔ دوسرے مرحلے میں جس تصادم نے جنم لیا تھا اس میں بتدریج شدت پیدا ہوتی ہے اور عمل اپنے منتہا کی طرف بڑھتا ہے لیکن اس کا نتیجہ غیر یقینی ہوتا ہے۔ اس مرحلے میں واقعات کی بہتر ترتیب پر زور دیا جاتا ہے۔ مغربی ڈرامے میں اسے یونٹی آف ایکشن کہتے ہیں۔ چوتھا مرحلہ ''نقطۂ عروج'' ہے۔ اس میں پلاٹ یا قصے کا تصادم خلاف توقع انتہا کو پہنچ جاتا ہے مگر متصادم عناصر عروج کو پہنچ کر زیادہ عرصہ اس صورت حال میں مبتلا نہیں رہ سکتے یہاں متضاد قوتوں کی کش مکش عروج کو پہنچ کر ایسی حیثیت اختیار کر لیتی ہے کہ ان میں سے ایک کی کامیابی یقینی ہوجاتی ہے اور یہاں سے قصے کا انجام نظر آنے لگتا ہے۔ نقطۂ عروج گزرے ہوئے واقعات و حالات کے فطری نتیجے کے طور پر ہی سامنے آنا چاہئے۔ عموماً نقطۂ عروج ڈرامے کے بیچ یا اس کے کچھ بعد لایا جاتا ہے کچھ اسے نصف کے کافی بعد میں لاتے ہیں۔

اس کے بعد تنزل کا مرحلہ آتا ہے اس میں تصادم انجام کی طرف بڑھتا ہے یعنی الجھاؤ میں سلجھاؤ اور حل رونما ہونے لگتا ہے اور قصہ انجام کی طرف بڑھتا ہے اور نتائج کا اندازہ ہوجاتا ہے لیکن یہاں یہ مسئلہ پیدا ہوتا ہے کہ دل چسپی کیوں کر قائم رکھی جائے۔ اس کے لیے پلاٹ میں چند واقعات داخل کر کے عمل کے زوال میں تھوڑی رکاوٹ پیدا کی جاتی ہے۔ جس سے حالات میں غیر یقینی پن اور تشویش پیدا ہوتی ہے اور دل چسپی کسی حد تک برقرار رہتی ہے۔

پلاٹ کا آخری مرحلہ ''انجام'' ہوتا ہے اس میں تصادم کے ایسے پہلو ظاہر ہوتے ہیں جن سے تکمیل کا احساس ہوتا ہے۔ انجام اچھا وہی ہوتا ہے جو گزرے ہوئے واقعات کا فطری نتیجہ ہو۔

پلاٹ کا ایک اہم عنصر ''تصادم'' ہے گو کہ یہ پلاٹ کے مرحلوں میں شامل نہیں ہے مگر یہ پلاٹ کا اتنا اہم جز ہے کہ اس کے بغیر ڈرامے کا وجود میں آنا مشکل ہے۔ اوپر کہا گیا کہ پلاٹ واقعات کا مجموعہ ہوتا ہے۔ واقعے میں ہمیشہ دو یا دو سے زیادہ چیزیں ہوتی ہیں۔ جن میں کسی نہ کسی صورت میں تضادیت پائی جاتی ہے اور اس تضادیت سے واقعہ پیدا ہوتا ہے، تضادیت نہ ہو تو پلاٹ کا بننا بھی مشکل ہوجائے اور عمل بھی باقی نہ رہے۔

23.3.2 کردار؛

لفظ کردار سے اشخاص کی اچھائی یا برائی کا احاطہ کیا جاتا ہے جیسے کہ یہ اچھے کردار کا انسان ہے اور یہ برے کردار کا، لیکن یہ لفظ ایک اور معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ بقول ای۔ ایم۔ فارسٹر:

''ناول نگار بڑی تعداد میں لفظی پیکر تراشتا ہے... انھیں نام اور جنس سے موسوم کرتا ہے۔ ان کے لیے

قابل فہم حرکات وسکنات متعین کرتا ہے ان سے واوین کے اندر کلمات ادا کرواتا ہے اور شاید ٹھوس طرز عمل اختیار کرواتا ہے یہ لفظی صورتیں اس کا کردار ہوتے ہیں۔''

یہ بات ڈرامے پر بھی صادق آتی ہے۔ ڈرامے میں کردار تخلیق کرنے کا یہ مطلب نہیں کہ کسی کو سفید داڑھی لگادی گئی اور کسی کو کالی مونچھیں، کوئی امیر عورت کے لباس میں ہے اور کوئی نوکرانی کے لباس میں، اصل چیز تو کرداروں کی نفسیات ہے۔ ہر کردار میں اس کے طبقے اور پہننے کے لحاظ سے نفسیات اجاگر ہونا چاہیے۔

کسی فن پارے کے ایسے کردار جن کی گفتگو، افعال، حرکات وسکنات اور جذباتی حالت کے اظہار میں زندگی کی حقیقی عکاسی پائی جاتی ہو، یا جن میں ایسی ہمہ گیری ہو کہ ایک زمانہ گزر جانے کے باوجود انھیں زندہ رکھ سکے، معیاری کردار کہے جا سکتے ہیں۔ ان میں انفرادیت کے باوجود ایسی عمومیت ہوتی ہے کہ وہ اپنے سماج کے کسی طبقے کی روایات ونظریات کے ترجمان بن جاتے ہیں۔ ان کا مزاج اپنے عہد اور معاشرے کے مزاج سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔

زمانے کے تغیر، ماحول کی تبدیلی یا کسی واقعے وحادثے سے اثر قبول کر کے اپنے اندر تبدیلی لانے والے کردار ارتقائی کہلاتے ہیں جو شروع سے آخر تک ایک ہی ڈھرے پر رہیں۔ جن کے اندر کسی اثر کو قبول کر کے تغیر پذیر ہونے کی صلاحیت نہ ہو وہ جامد ہوتے ہیں۔ کسی بھی فن پارے کے لیے ارتقائی کردار کا وجود ہی مستحسن مانا جاتا ہے۔

کردار نگاری کا ایک اہم پہلو یہ بھی ہے کرداروں کی زبانی ایسی گفتگو پیش کی جائے جوان کی فطرت، ماحول اور معاشرت کے مطابق ہو جو شخص جس طبقے یا سماج سے تعلق رکھتا ہو زبان بھی اسی کے مطابق ہو اور مختلف طبقوں اور گروہوں کے لوگوں کی گفتگو سے ان کا طبقاتی فرق بھی ظاہر ہو۔

23.3.3 مکالمہ؛

ڈرامے کے اجزائے ترکیبی میں تیسرا درجہ مکالمے کو حاصل ہے۔ اس کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ مکالمے کے بغیر ڈراما ہو ہی نہیں سکتا۔ ڈرامے میں بیانیہ کا گزر نہیں ہوتا۔ ڈرامے میں ہر شخص اپنے الفاظ واعمال سے پہچانا جاتا ہے۔ لہٰذا انھیں کردار کی ذہنی سطح اور معاشرت کے بھی مطابق ہونا چاہیے۔

مکالمے کی تمام تر ضرورت واہمیت کے باوجود اس کی زیادتی مناسب نہیں۔ کیوں کہ ڈراما نظری آرٹ ہے، اس میں اکثر اشیا یا کرداروں کو پیش کر دینا ہی کافی ہوتا ہے انھیں بیان نہ بھی کیا جائے تو بھی صورت حال مکمل ہو جاتی ہے۔ ڈرامے میں ''کیا کہا'' سے زیادہ ''کیا کیا'' اہم ہوتا ہے۔ اس لیے بھی مکالمے کی زیادتی مناسب نہیں۔

ڈرامے میں وقت کی محدودیت کی وجہ سے ایکونامی آف ورڈز پر عمل کرنا ضروری ہوتا ہے۔ اس کے لیے الفاظ کا استعمال بالکل اسی طرح کرنا چاہئے جس طرح ٹیلی گرام کے لیے کیا جاتا ہے۔ اگر کام ایک جملے سے چل جاتا ہے تو دوسرا جملہ ہرگز نہیں لکھنا چاہیے۔ خواہ وہ کتنا ہی خوبصورت جملہ کیوں نہ ہو کیونکہ ڈرامے میں خوبصورت جملہ وہ ہے جس کی ضرورت ہو وہ نہیں جس میں خوبصورت الفاظ ہوں۔

ڈرامے میں مکالمے مختصر ہوں، اگر کہیں طویل مکالمے لانے کی مجبوری ہو جائے تو سامنے کھڑے کرداروں کے چھوٹے چھوٹے جملے لا کر اسے ٹکڑے ٹکڑے کر دینا چاہیے اس سے طوالت گوارا ہو جائے گی۔

مکالموں میں موزونیت ہو، بے ربطی، تکرار اور ابہام سے پاک ہوں، صاف اور واضح ہوں، ہر کردار بہترین الفاظ میں اپنا مافی الضمیر ادا کرے۔

مجموعی طور پر کہا جاسکتا ہے کہ مکالمے مختصر ہوں موقع ومحل کے لحاظ سے ہوں، سادہ اور سلیس ہوں، کتابی زبان کے بجائے بات چیت کی زبان میں ہوں، ان سے حرکت وعمل میں مدد ملے۔ ان میں کردار نگاری کا خیال رکھا گیا ہو اور ان سے کرداروں کی نفسیات ومعاشرت کی ترجمانی ہو۔

23.3.4 زبان؛

ڈراما کرداروں کے عمل اور گفتگو کے ذریعے وجود میں آتا ہے اور گفتگو کسی نہ کسی زبان میں ہوتی ہے۔ اس طرح ڈرامے کے لیے زبان بہت اہم ہو جاتی ہے۔ ارسطو الفاظ کے ذریعے تاثرات کے ظاہر کرنے کو زبان کہتا ہے۔

شروع میں ڈرامے منظوم ہوا کرتے تھے۔ اردو کے بھی ابتدائی ڈرامے منظوم ہیں لہٰذا سب سے پہلے تو ہمیں یہ دیکھنا ہوگا کہ ڈراما منظوم ہے یا منثور کیونکہ نظم ونثر کی زبان مختلف ہوتی ہے۔

ولیم ورڈس ورتھ Lyrical Ballads کے دیباچے میں لکھتا ہے کہ:

> ''فہم سلیم کا مالک کوئی شخص بھی ایسا نہیں جو یہ تسلیم نہ کرے کہ ڈرامائی تحریر اسی قدر ناقص اور خام ہوگی جس نسبت سے کہ اس میں حقیقی فطری زبان سے انحراف ملے گا۔''

ڈرامے کے تماشائیوں میں ہر طبقے اور ہر اہلیت کے لوگ ہو سکتے ہیں۔ اس سے بھی ڈرامے میں روزمرہ، سادہ اور بول چال کی زبان کا نظریہ تقویت پاتا ہے۔ ڈرامے کی روایت پر نظر ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اسے اکثر تبلیغ کے لیے استعمال کیا گیا ہے اور تبلیغ صرف پڑھے لکھے لوگوں تک محدود نہیں ہوتی۔ اس سے بھی عام بول چال کی زبان یا کم از کم سادہ، سلیس اور عام فہم زبان کی وکالت ہوتی ہے۔

البتہ زبان کی سادگی برقرار رکھتے ہوئے، ہم وزن، ہم آواز، ہم قافیہ الفاظ استعمال کر کے اور کہیں کہیں ضرب الامثال، مصرعے اور اشعار کا استعمال کر کے اسے خوبصورت بنالیا جائے تو اس کی اثر پذیری میں اضافہ ہو جاتا ہے۔

مزید یہ کہ ڈراما نگار کو یہ بات اپنے ذہن میں صاف رکھنی ہوگی کہ اس کے ناظرین کون لوگ ہیں یا ہو سکتے ہیں اور ان کی زبان کیا ہے، اسی کی مناسبت سے زبان استعمال کرے تاکہ ناظرین اسے سمجھ کر پورے طور پر لطف اندوز ہوسکیں۔

ڈرامے کے اجزائے ترکیبی میں موسیقی کو اس لیے شامل کیا گیا ہے کہ یہ سب سے زیادہ مسرت بخش چیز ہے۔ آرائش کا تعلق کاریگری سے ہے۔ اس کی اثر پذیری سے تو انکار نہیں کیا جاسکتا مگر یہ لازمی بھی نہیں ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1- ڈرامے کے اجزائے ترکیبی کتنے ہیں؟

2- پلاٹ کو کتنے مرحلوں میں بانٹا جاتا ہے؟

3- ڈرامے میں مکالمے کی کیا اہمیت ہے؟

23.4 ڈرامے کے اقسام

ڈرامے کو عموماً دو اقسام المیہ (ٹریجڈی) اور طربیہ (کامیڈی) میں ہی تقسیم کیا جاتا تھا۔ پھر الم و طرب کی شمولیت سے بھی ڈرامے ترتیب دیے جانے لگے جنھیں ''الم طربیہ'' کا نام دیا گیا۔ اس کے علاوہ میلوڈراما، فارس، ڈریم اور اوپیرا بھی ڈرامے کی قسمیں ہیں۔ یہاں سب سے پہلے، سب سے اہم صنف المیہ (ٹریجڈی) پر بات کرتے ہیں۔

23.4.1 المیہ (ٹریجڈی)؛

مغرب میں ٹریجڈی ڈرامے کی سب سے اہم قسم قرار دی گئی ہے۔ یہ وہاں اس قدر مقبول ہوئی کہ ڈرامے کا دوسرا نام ہی ٹریجڈی پڑ گیا۔ اس کا اندازہ اے۔ ڈبلیو۔ شیگل کے اس قول سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ ''ٹریجڈی تخیل کی معراج ہے۔'' چند جملوں میں ٹریجڈی کی تعریف اس طرح کی جاتی ہے کہ اس کا پلاٹ غم و اندوہ کے واقعات پر مبنی ہوتا ہے اور اس میں باوقار و اعلیٰ طبقے کے کردار شامل کیے جاتے ہیں جیسے بادشاہ، وزیر، شہزادے اور اعلیٰ افسر وغیرہ لیکن ٹریجڈی اعلیٰ طبقے کے کرداروں کے علاوہ کچھ اور بھی مطالبہ کرتی ہے۔ ٹریجڈی میں ڈراما نگار غم و اندوہ، ہمدردی و دہشت کا گہرا تاثر پیش کرتا ہے جس سے دردمندی اور رحم کے جذبات ابھرتے ہیں۔

دہشت و رحم کے جذبات، پلاٹ میں شدید قسم کی کشمکش، تصادم اور ٹکراؤ کے ذریعہ پیدا کیے جاتے ہیں۔ اس تصادم و ٹکراؤ سے مصیبت، تباہی و بربادی و رنج و محن کا تاثر بڑے پیمانے پر پیدا کیا جاتا ہے۔ ٹریجڈی کا یہ بھی اصول ہے کہ تباہی و بربادی اور رنج و محن کا پہاڑ ایسے شخص پر ٹوٹے جو بے گناہ ہو۔ رحم اور ہمدری کا جذبہ تب ہی پیدا ہوگا اور انجام کے منظر میں تماشائی دل کھول کر آہ و زاری اور واویلا کر سکیں گے اور ان کے فاضل مجتمع جذبات کی اصلاح، تزکیہ، اسہال یا کیتھارسس ہو کر ان کا ذہن ہلکا ہو جائے گا۔

23.4.2 طربیہ (کامیڈی)؛

کامیڈی ڈرامے کی ایسی صنف ہے جسے المیہ کے مقابلے میں کمتر سمجھا گیا۔ اس کے پلاٹ میں خوشی و مسرت پیدا کرنے والے واقعات لیے جاتے ہیں اور اس کے کردار متوسط درجے کے عام انسان ہوتے ہیں۔ اس میں عموماً مثالی کردار پیش کیے جاتے ہیں۔ یہ مبالغہ آمیز پر تفنن اور تفریحی تاثر پیش کرتی ہے۔

23.4.3 الم طربیہ (ٹریجڈی کامیڈی)؛

بعض ڈراما نگاروں نے سنجیدہ ڈراموں سے المیہ اجزا لے کر اس میں طربیہ خصوصیات شامل کر کے ڈرامے کی ایک نئے قسم کے ڈرامے کی تخلیق کی جو الم طربیہ کہلائی۔

23.4.4 میلوڈراما؛

میلوڈراما ایک سنجیدہ ڈراما ہے مگر اس میں گانوں کا استعمال زیادہ ہوتا ہے۔ یہ حقیقی المیہ کی روح سے کافی دور ہوتا ہے پھر بھی اس میں شان و شوکت کا اظہار ہوتا ہے۔ جذباتی انداز کی اس قدر بہتات ہوتی ہے کہ کسی جذبے کے اظہار میں نامناسب شدت بھی روا رکھی جاتی ہے۔

23.4.5 فارس؛

فارس میں عوامی سطح کے مضحکہ خیز واقعات پیش کیے جاتے ہیں۔اس کی طوالت کم ہوتی ہے اس لیے اسے ایک مختصر مزاحیہ تمثیل کہا گیا ہے۔اس میں پلاٹ اور کردار نگاری پر زیادہ زور نہیں دیا جاتا۔تمسخر انگیز واقعات پر زیادہ توجہ ہوتی ہے۔

23.4.6 ڈریم؛

یہ مخلوط قسم کے ڈراموں کی ایک شاخ ہے۔یہ نہ مبالغہ آمیز انداز میں تفریحی سامان مہیا کرتی ہے اور نہ ہی المیہ تاثر۔اس کے کردار طربیہ کے مثالی کرداروں کے بجائے مشخص اور منفرد قسم کے ہوتے ہیں۔اس کا انجام غم آگیں نہیں ہوتا اور نہ ہی اس کے پلاٹ سے عظمت وجلال پیدا ہوتا ہے۔

23.4.7 اوپیرا؛

نورالٰہی ومحمد عمر کا خیال ہے کہ:

''جو ڈراما سر بسر رقص وسرود کے ذریعے پیش کیا جائے وہ اوپیرا ہے۔'' (نورالٰہی ومحمد عمر، ناٹک ساگر، لاہور، 1922، ص:36)

اوپیرا میں رقص وسرود کے عناصر غالب تو ہوتے ہیں مگر اس کی ایک اور خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں کہانی کے موضوع کے مطابق ایسی موسیقی پیش کی جاتی ہے جو موقع کے لحاظ سے متنوع بھی ہوتی ہے اور اس کا ربط وتسلسل کہیں ٹوٹنے نہیں پاتا، یعنی اول سے آخر تک مواقع کے لحاظ سے موسیقی حسب ضرورت آپ سے آپ رنگ بدلتی چلی جاتی ہے۔

23.5 ڈرامے کی وحدت ثلاثہ

23.5.1 وحدت عمل؛

وحدت عمل کا تقاضا ہے کہ ڈرامے میں ایک مکمل پلاٹ ہو۔اس سے یہ مطلب نکالا جاتا ہے کہ ڈرامے کے پلاٹ میں ایسے ہی واقعات لائے جائیں جن میں ایک ہی قسم کے جذبات کا اظہار ہو، ضمنی پلاٹ کے ذریعے ایسے پلاٹ نہ لائے جائیں جو بنیادی جذبے اور عمل سے مختلف ہوں۔

ارسطو پلاٹ کو ایسی اکائی مانتا ہے جو مکمل ہو، وہ پلاٹ کو واحد واقعہ تسلیم کرتا ہے جب کہ پلاٹ مختلف واقعات سے مل کر بنتا ہے۔ارسطو ان مختلف واقعات کو پلاٹ کی کڑیاں تسلیم کرنے کے باوجود اسے مکمل اور واحد مانتا ہے۔اس کا کہنا ہے کہ روائیداد (پلاٹ) کی ان مختلف کڑیوں میں ایک ہی قسم کے جذبات کی رنگارنگی ہوتا کہ اس سے ایک مکمل پلاٹ یا مکمل واقعہ بن سکے۔

23.5.2 وحدت زماں؛

وحدت زماں سے عموماً یہ مراد لی جاتی رہی ہے کہ ڈرامے کی پیش کش میں کتنا وقت صرف ہوا اور اس وحدت کو ارسطو سے منسوب کیا جاتا رہا

جوغلط ہے۔ارسطو سے اس کی نسبت کی وجہ یہ ہے کہ اس نے رزمیہ شاعری اور ٹریجڈی کا موازنہ کرتے ہوئے ایک جگہ لکھا کہ

''ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہے کہ حتی الامکان اس کا عمل آفتاب کی ایک گردش کی حدود یا اس کے قریب قریب (وقت کا) پابند رہے۔لیکن رزمیہ شاعری کے وقت کی کوئی حد (قید) نہیں۔'' (عزیز احمد،فن شاعری،انجمن ترقی اردو ہند،دہلی،1977،ص:22-21)

مغربی نقادوں نے آفتاب کی ایک گردش کے مختلف معنی نکالے کسی نے بارہ گھنٹے،کسی نے چوبیس گھنٹے اور کسی نے اس سے تیس گھنٹے مراد لیے۔ارسطو کے اس جملے میں ابہام تو ہے لیکن ارسطو نے اسے ٹریجڈی کے اصول کے طور پر پیش نہیں کیا بلکہ وہ یونانی ڈرامے کی ایک روایت کی طرف اشارہ کررہا ہے کہ ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہے یہ نہیں کہا کہ اسے اس کی کوشش کرنی چاہیے۔بہرحال 1550ء میں اس کی کم سے کم مدت تین گھنٹے مقرر ہوئی۔

ایک بحث یہ بھی ہے کہ آفتاب کی ایک گردش سے ارسطو کی مراد ڈرامے کی پیش کش کے وقت کا تعین نہیں بلکہ اس کی مراد یہ ہے کہ پلاٹ میں ایسے واقعات لیے جائیں جو آفتاب کی ایک گردش کے اندر وقوع پذیر ہوئے ہوں۔

23.5.3 وحدت مکاں؛

وحدت مکاں سے یہ مراد ہے کہ ڈرامے کے سارے واقعات ایک ہی جگہ پیش آئے ہوں۔یہ وحدت بھی ارسطو سے غلط منسوب ہے لیکن جن نقادوں نے اس وحدت کی ایجاد کی شاید ان کا یہ اعتراض تھا کہ ایک منظر ایک مقام پر ہو اور دوسرا بہت دور دوسرے مقام پر تو ناظرین کا ذہن اسے پورے طور پر تسلیم نہیں کرسکتا لیکن عزیز احمد کا کہنا ہے کہ انسانی ذہن میں ایسی صلاحیت موجود ہے کہ وہ لمحہ بھر میں ایک مقام کے بعد دوسرے دور دراز مقام کا تصور کرلے۔اس اصول کو وضع کرنے کی ایک وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ یونانی اسٹیج پر پروسینیم نہیں ہوتا تھا لہٰذا منظر تبدیل کرنے میں دقت آتی تھی شاید اسی لیے اس اصول کو وضع کیا گیا۔

عالمی ڈرامے کی تاریخ میں کبھی ان وحدتوں کو برتنے پر کافی زور دیا گیا اور کبھی نہ صرف یہ کہ انھیں برتا نہیں گیا بلکہ ان کی مخالفت کی گئی۔یونانی المیہ نگاروں نے اکثر ان کو پیش نظر نہیں رکھا یہاں تک کہ شیکسپیئر نے وحدت شکنی کی۔

ڈرامے میں ایک اور وحدت پائی جاتی ہے جسے وحدت تاثر کہتے ہیں۔وحدت ثلاثہ سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہے مگر یہ ڈرامے میں پائی جاتی ہے۔اس لیے اس کا ذکر کیا جارہا ہے۔

ڈراما نگار کسی مرکزی خیال کو لے کر ڈرامے کے اندر ایک مخصوص فضا یا ماحول پیدا کرتا ہے۔اتحاد عمل اور کرداروں کی نوعیت کی تشکیل اس کے زیراثر ہوتی ہے اور اسی سے بنیادی تاثر بنتا ہے۔مغربی نقادوں کی رائے ہے کہ یہ خیال یا تاثر ڈرامے میں شروع سے آخر تک ایک ہونا چاہیے یا اسے غالب رہنا چاہیے اور اس میں تسلسل ہونا چاہیے اگر تھوڑی دیر کے لیے دوسرے تاثر کو لانے کی ضرورت پڑ بھی جائے تو بھی بنیادی تاثر نہ ٹوٹے اور نہ ہی دوسرا اس پر غالب آئے۔

23.6 ڈرامائی مفاہمتیں

ڈرامے میں اور ناظرین کے بیچ کچھ سمجھوتے ہوتے ہیں جس کے تحت کچھ باتیں فرض کرلی جاتی ہیں یا مان لی جاتی ہیں۔اسی سمجھوتے کو

ڈرامائی مفاہمت کہتے ہیں۔اس کے ذریعے کسی فن پارے کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے اور ڈراما نگار کو اپنا مافی الضمیر ادا کرنے میں آسانی ہو جاتی ہے۔

ڈرامے کی ایک مشہور مفاہمت خود کلامی ہے۔خود کلامی میں کوئی کردار کچھ سوچتا ہے اور اسے آواز کے ساتھ بولتا بھی جاتا ہے۔ یہاں یہ مان لیا جاتا ہے کہ ناظرین نے اتفاقیہ طور پر اس کی آواز سن لی مگر اسٹیج پر موجود دوسرے اداکاروں نے نہیں سنی۔اس کی ایک شاخ Aside ہے۔اس میں کوئی کردار آپسی مکالمے کے دوران منہ دوسری طرف گھما کر کوئی بات کہہ دیتا ہے اور یہ فرض کر لیا جاتا ہے کہ اسٹیج پر موجود اس کے ساتھی اداکاروں نے نہیں سنی۔

اسی طرح ایک مفاہمت زبان سے متعلق ہے۔یعنی ڈرامے میں وہی زبان استعمال ہوگی جو ناظرین کی زبان ہے یا جسے ناظرین سمجھ سکیں چنانچہ اگر مرچنٹ آف وینس ایران میں پیش کیا جائے تو اس کی زبان فارسی ہوگی۔ڈرامے کا قصہ، کردار یا ثقافت خواہ کسی نطۂ ارض سے تعلق رکھتی ہو مگر اس کی پیش کش میں وہی زبان استعمال ہوگی جو پیش کش کے علاقے کے ناظرین کی زبان ہوگی یا جسے وہاں کے ناظرین سمجھ سکیں۔

ڈرامے کی پیش کش کے دوران گانے پیش کیے جاتے ہیں ان میں اس وقت تک رکاوٹ پیدا نہیں ہونے دی جاتی جب تک وہ پورے نہ ہو لیں۔کردار جنگل، پہاڑ، دریا کہیں بھی گانا گا رہا ہو، قصے کی صورت حال اسے تنہا دکھا رہی ہو پھر بھی وہاں موسیقی موجود ہوتی ہے۔ یہاں بھی مفاہمت کام آتی ہے۔

اسی طرح اسٹیج پر جو کمرہ دکھایا جاتا ہے اس کی چوتھی دیوار نہیں ہوتی۔مفاہمت کے ذریعہ ہم ڈراما نگار کو اس کی اجازت دے دیتے ہیں تاکہ تماشائی کمرے کے اندر کا منظر دیکھ سکیں۔

23.7 ڈرامے کی اہم ضروریات اور تقاضے

اجزا و عناصر کو سمجھ لینے کے بعد مسئلہ آتا ہے کہانی کے انتخاب کا۔یعنی ڈرامے کے لیے کس طرح کے قصے یا واقعات موزوں ہوں گے۔ اس کے لیے ڈراما نگار کو ایسے واقعات یا قصے کا انتخاب کرنا چاہیے، جس میں کرداروں یا اداکاروں کو زیادہ سے زیادہ حرکت و عمل کا موقع مل سکے۔ ریوتی سرن شرما لکھتے ہیں:

> ''ڈراما نگاری کا سب سے پہلا اصول یہ ہے کہ'' کردار کو حرکت میں رکھو، انھیں جامد ہرگز نہ ہونے دو... وہ حرکت کرتے رہیں، خواہ یہ حرکت ہاتھ بڑھا کر میز سے اخبار اٹھانے تک محدود ہو یا قدم بڑھا کر کوئی زوردار حرکت کرنے تک...اسٹیج کے ڈرامے میں مکالمے ثانوی حیثیت رکھتے ہیں عمل یا نقل و حرکت کی اولین اہمیت ہوتی ہے۔''
>
> (ریوتی سرن شرما، ریڈیائی ڈراما اور اس کی تکنیک، آج کل، ڈراما نمبر، 1959ء، ص:60)

ڈرامے کی کہانی کا انتخاب کرتے وقت اس بات کو بھی ذہن میں رکھنا چاہیے کہ لفظ ڈراما یا ڈرامائی سے یہ مراد لی جاتی ہے کہ یہ کوئی دھچکا پہنچانے والی یا غیر متوقع طور پر رونما ہو کر متحیر کر دینے والی چیز ہے۔اس عنصر کی شمولیت کبھی کبھی ڈرامے کو فنی بلندیوں تک پہنچا دیتی ہے۔ڈرامائی روایت میں اس کی کافی مثالیں مل جائیں گی۔

ڈراما کسی قصے یا واقعے کو اداکاروں کے ذریعے کسی مقام پر، تماشائیوں کے روبرو پھر سے پیش کرنے کا نام ہے یعنی کسی قصے یا واقعے کو

تماشائیوں کے روبرو بیان نہیں کیا جاتا بلکہ پورا واقعہ ہو بہو عملاً کر کے دکھایا جاتا ہے، پیش کرنے والے اداکار بھی انسان ہوتے ہیں اور تماشائی بھی، انسان گوشت پوشت کا بنا ہوا ہے اس لیے تھکتا ہے۔ اس کی قوت برداشت محدود ہوتی ہے۔ چنانچہ ڈراما نگار کے پاس پیش کش کے لیے وقت بھی محدود ہوتا ہے۔ اسی لیے ڈراما لکھتے وقت، وقت کی محدودیت کو ذہن میں رکھنا ضروری ہوتا ہے۔ تماشائی ڈرامے کا ایک ضروری عنصر ہیں کیونکہ ڈراما پیش کیا جاتا ہے۔ اگر تماشائی نہ ہوں تو پیش کش کا مقصد ہی فوت ہو جائے۔ چنانچہ ڈراما نگار کو تماشائیوں کی نفسیات کو سمجھنا بھی ضروری ہوتا ہے۔ ڈرامے کے تماشائیوں میں ایک یا دو لوگ نہیں ہوتے بلکہ ایک گروہ یا انبوہ ہوتا ہے۔ فرد کی اور انبوہ کی نفسیات میں فرق ہوتا ہے۔ لہٰذا ڈراما نگار کو چاہئے کہ ڈراما لکھتے وقت انبوہ کی نفسیات کا خیال رکھے۔

ڈراما نگار کو اپنے اداکاروں کو بھی نظر میں رکھنا پڑتا ہے۔ پہلے اداکار اور ڈراما نگار تھیٹر کمپنیوں میں مستقل ملازم ہوا کرتے تھے۔ چنانچہ ڈراما نگار کو پتہ ہوتا تھا کہ اس کے ڈرامے کو کون کون سے اداکار پیش کریں گے ان کا مزاج کیا ہے اور کس قسم کا رول وہ اچھی طرح کر سکتے ہیں۔ آغا حشر کے بعض ڈراموں میں پکے گانے شعوری طور پر اس وجہ سے داخل کیے گئے ہیں کہ اس دور کی مشہور مغنیہ مختار بیگم میڈن تھیٹر سے وابستہ تھیں اور آغا حشر بھی کچھ دنوں تک اسی کمپنی میں ملازم تھے۔ ایسی مثالیں اور بھی ہیں مگر آج صورت حال بدل گئی ہے۔ اکثر ڈراما نگار کو پتہ نہیں ہوتا کہ ان کے ڈرامے کون سے اداکار پیش کریں گے۔ اب یہ پروڈیوسر اور ڈائریکٹر کا دردسر ہے کہ وہ واقعات اور صورت حال کی مناسبت سے اداکار تلاش کریں۔

ڈراما نگار کو اداکاروں اور تماشائیوں کے ساتھ ساتھ اپنے عہد کے اسٹیج کا بھی خیال رکھنا پڑتا ہے جس پر اس کا ڈراما پیش ہونا ہے۔ اسٹیج ایک سانچہ ہے جس میں ڈراما نگار اپنے خیالات کو ڈھال کر پیش کرتا ہے اور اس کے خدوخال اس دور کی تھیٹر کی ضروریات متعین کرتی ہیں۔ ان ضروریات کو سمجھے بغیر کسی ڈرامائی تخلیق کو سمجھنا بھی مشکل ہے۔ لہٰذا ڈرامے کا مطالعہ جب ہی مکمل ہوگا جب اس عہد کے اسٹیج کا بھی مطالعہ کیا جائے۔ ہر دور کا اسٹیج اور اس کی ضروریات بدلتی رہتی ہیں جو ڈرامے کی پوری ساخت کو متاثر کرتی ہیں، لہٰذا ڈراما نگار کو اور چیزوں کے ساتھ ساتھ اپنے دور کے اسٹیج اور اس کی ضروریات کو بھی مدنظر رکھنا چاہیے۔

23.8 اکتسابی نتائج

- ☆ صنف ڈرامانہ صرف یہ کہ خاصی قدیم ہے بلکہ روز افزوں ارتقا پذیر ہے۔ یونان سے لے کر ہندستان تک۔
- ☆ گردش زمانہ نے نہ جانے کتنی خوش خصال اصناف ادب کو طاق نسیاں کر دیا، مثال میں داستان اور قصیدے کو پیش کیا جا سکتا ہے مگر صنف ڈراما کی ارتقا پذیری ویسی کی ویسی ہے جیسی کہ صدیوں پہلے تھی۔ یونان سے ہندستان تک یہ کبھی تنزل کا شکار نہیں ہوئی اور اس کی نئی نئی شاخیں وجود میں آتی رہیں۔
- ☆ اس صنف کو استحکام بخشنے میں اس کی فنی خوبیاں بہت معاون رہی ہیں۔ چنانچہ ڈرامے کی تفہیم کے لیے اس کی فنی خوبیوں کو سمجھنا معاون ہوگا۔
- ☆ ڈراما ایک ایسی صنف ادب ہے جس میں کسی قصے یا واقعے کو اداکاروں کے ذریعے تماشائیوں کے روبرو پھر سے عملاً پیش کیا جاتا ہے۔ عمل کے دوران پیش ہونے والی گفتگو بھی فطری ہوتی ہے یعنی اس میں مکالمہ ہوتا ہے بیانیہ نہیں ہوتا۔

☆ صنف ڈراما کی محرک دوانسانی جبلتیں ہیں۔ پہلی اظہار ذات اور دوسری نقالی کی جبلت، جن کا ذکر کیا جا چکا ہے۔

☆ کسی بھی صنف کے اجزائے ترکیبی کو سمجھے بغیر اس کی فنی باریکیوں کو سمجھنا مشکل ہے۔ چنانچہ ڈرامے کے چھ اجزائے ترکیبی میں سے چار اہم ہیں یعنی پلاٹ، کردار، مکالمہ اور زبان، موسیقی و آرائش لازمی جز نہیں اور ان کا تعلق پیش کش سے ہے۔ ڈرامے کی متعدد اقسام ہیں جن میں المیہ اور طربیہ بنیادی ہیں۔ المیہ کا پلاٹ غم و اندوہ کے واقعات پر مبنی ہوتا ہے۔ اور اس میں ابتدا سے اختتام تک غم آگیں تاثر غالب رہتا ہے۔ یہی اس کی شناخت ہے۔ طربیہ کے پلاٹ میں خوشی و مسرت پیدا کرنے والے واقعات لیے جاتے ہیں۔

☆ ڈرامے کی وحدت ثلاثہ میں وحدت عمل، وحدت زماں اور وحدت مکاں کا شمار ہوتا ہے۔ ارسطو نے وحدت عمل پر زور دیا ہے باقی دو اس کے نام سے غلط منسوب ہیں۔ وحدت عمل سے یہ مراد ہے کہ ڈرامے کے پلاٹ میں ایسے ہی واقعات ہونے چاہئیں جس میں ایک ہی قسم کے جذبات کا اظہار ہو۔ وحدت عمل کو تو زیادہ تر ڈراما نگاروں نے برتا ہے لیکن وحدت زماں اور مکاں کو اکثر ڈراما نگار نظر انداز کر گئے ہیں۔

☆ ڈرامائی مفاہمتوں پر گہرائی سے غور نہ کیا جائے تو یہ کہیں کہیں غیر فطری معلوم ہوتی ہیں لیکن ڈراما ایسی صنف ہے جو صرف لکھنے پڑھنے کی حد تک محدود نہیں بلکہ یہ پیش کی جانے والی صنف ہے لہٰذا اس میں تاثر پیدا کرنے اور صورت حال مکمل کرنے کے لیے مفاہمتوں کا عمل روا رکھا گیا ہے۔

☆ تخلیقیت اور ذہانت خداداد ہوتی ہے مگر اس کی کمی محنت و مشقت اور فن پر دسترس حاصل کر کے پوری کی جا سکتی ہے۔ ڈرامے کی اہم ضروریات اور تقاضے کے تحت جن فنی نکتوں کا ذکر کیا گیا گو کہ یہ ڈرامے کے بنیادی اجزا میں شامل نہیں ہیں مگر ان کو اچھی طرح سمجھ لینا ڈرامے کی تفہیم اور ڈراما نگاری میں معاون ہوتا ہے۔

23.9 کلیدی الفاظ

لفظ	معنی
معراج	درجۂ اعلیٰ، بلند مرتبہ
مُوکش	نجات
بقدر ظرف	حوصلے کے مطابق
صوت	آواز
حتمی	مضبوط، پکا
تکرار	بار بار دہرانا
محرک	ابھارنے والا
جبلت	فطری، پیدائشی

ممتاز	انتخاب کیا گیا، چنا گیا، اعلیٰ، افضل
مرہونِ منت	احسان مند، ممنون، شکر گزار
نقطۂ عروج	انتہا، انتہائی بلندی
روایات	سرگزشت، حکایت
ترجمان	شارح، مفسر، تعبیر کرنے والا
مستحسن	نیک، خوب، بہتر، پسندیدہ
بیانیہ	وعظ، تقریر، بات، ذکر
ابہام	صاف بیان نہ کرنا، گول مول بات کرنا
تبلیغ	پہنچانا، (مجازاً) خدا کا حکم پہنچانا
ضرب الامثال	وہ جملے جو مثال کے طور پر مشہور ہوں
بہتات	زیادتی
پروسینیم	اسٹیج پر آگے گرنے والا پردہ جو اسٹیج کو ڈھک لے
مفاہمت	سمجھوتہ
ساخت	بناوٹ
حتمی	مضبوط، پکا
محرک	ابھارنے والا

23.10 نمونۂ امتحانی سوالات

23.10.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ مغربی مفکرین ہندستان میں ڈرامے کی باقاعدہ ابتدا کب سے بتاتے ہیں؟

2۔ اہل یونان نے صنف ڈراما کو کیا مقام دیا ہے؟

3۔ ارسطو کے مطابق انسان دوسرے جانداروں سے کیوں مختلف ہے؟

4۔ عشرت رحمانی نے ڈرامے کے اجزائے ترکیبی کتنے بتائے ہیں؟

5۔ پلاٹ کتنی طرح کے ہوتے ہیں؟

6۔ ڈراما بیانیہ کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے یا مکالمے کے؟

7۔ ڈرامے میں کس قسم کی زبان کا استعمال زیادہ ضروری ہوتا ہے؟

8۔ اوپیرا کسے کہتے ہیں؟

9۔ ڈرامے کی کتنی وحدتیں ہیں۔

10۔ ڈرامے کی دو اہم قسمیں کون کون سی ہیں؟

23.9.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ مغربی اور ہندستانی نقطۂ نظر سے ڈرامے کی تعریف بیان کیجیے۔

2۔ کردار نگاری پر ایک نوٹ لکھیے۔

3۔ مکالمہ نگاری کی خصوصیات بیان کیجیے۔

4۔ المیہ کی اہمیت وافادیت بیان کیجیے۔

5۔ ڈرامے میں پلاٹ کی اہمیت واضح کیجیے۔

23.9.2 طویل جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ ڈرامے کے اجزائے ترکیبی پر ایک مدلل نوٹ لکھیے۔

2۔ ڈرامے کی اقسام پر روشنی ڈالیے۔

3۔ ڈراما نگاری کے اہم فنی نکتوں کو وضاحت سے بیان کیجیے۔

23.10 مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ کتابیں

1۔ حاتم رامپوری — اردو ڈرامے ایک جائزہ

2۔ عشرت رحمانی — اردو ڈراما کا ارتقا

3۔ عطیہ نشاط — اردو ڈراما روایت اور تجربہ

4۔ محمد اسلم قریشی — ڈراما نگاری کا فن

5۔ محمد شاہد حسین — ڈراما فن اور روایت

6۔ وقار عظیم — آغا حشر اور ان کے ڈرامے

اکائی 24: ڈراما : کارتوس : حبیب تنویر

اکائی کے اجزا

24.1 تمہید

ناقدین ڈراما کا خیال ہے کہ ڈرامے کی ابتدا سب سے پہلے یونان سے ہوئی لیکن بعض حوالوں کی رو سے ہندستان کو اولیت حاصل ہے۔ ''بھرت ناٹیہ شاستر'' جیسی فنی کتاب اور ''مرچھ کٹکم'' جیسے ڈراموں کی موجودگی سے اس کے ماضی کی تابناکی کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ سنسکرت ڈرامے کے زوال کے بعد (خواہ اس کی وجوہات کچھ بھی رہی ہوں) ہندستان میں لگ بھگ آٹھ سو سال تک کلاسیکی تھیٹر کی روایات نظر نہیں آتیں۔ لیکن عوامی ڈرامے (فوک ڈرامے) کی روایات رواں دواں تھیں جو ہمارے تہذیبی سرمائے کا بیش قیمت ورثہ ہیں۔ اردو ڈرامے نے انھیں عوامی روایات سے جنم لیا۔

واجد علی شاہ کی ڈرامائی سرگرمیوں، اندرسبھائی روایت کا استحکام اور پارسی اسٹیج کے ڈراموں کی عوامی مقبولیت اردو ڈرامے کی ہر دل عزیزی کے سنگ میل ہیں۔

حبیب تنویر نے اردو ڈرامے کی اس وقت دست گیری کی جب سنیما کی یلغار سے اس پر افتاد پڑی تھی۔ پارسی اسٹیج کے آخری دور کے ڈراما نگاروں نے اس کا معیار کافی حد تک بہتر کردیا تھا۔ مگر حبیب تنویر اسے مزید بہتر بنانے کے خواہش مند تھے کیوں کہ ان کی نظر میں مغربی ڈرامے کا معیار اور مقبولیت تھی جس کا انھوں نے براہ راست تجربہ یورپ کے سفر کے دوران کیا تھا۔

24.1 مقاصد

اس اکائی کا مقصد آپ کو ڈرامے کے بارے میں معلومات فراہم کرانا، حبیب تنویر کے حالات زندگی اور ان کی ڈراما نگاری سے واقف کرانا۔ ان کے ڈرامے ''کارتوس'' کے فنی وموضوعاتی پہلو کے بارے میں اطلاع بہم پہنچانا ہے۔ ان کے مطالعے کے بعد آپ:

☆ حبیب تنویر کے حالات زندگی سے واقفیت حاصل کریں گے۔
☆ حبیب تنویر کے ڈرامے کارتوس کے فنی پہلو کے بارے میں معلومات حاصل کریں گے۔
☆ ڈراما نگاری کی تکنیک کے بارے میں آپ کی سمجھ بڑھے گی۔
☆ اسٹیج تکنیک سے بھی آپ واقف ہوں گے۔
☆ ڈراما نگاری میں حبیب تنویر کے مقام اور مرتبے کے بارے میں بھی جانیں گے۔

24.2 حبیب تنویر کے حالات زندگی

حبیب تنویر صرف ڈراما نگار ہی نہیں بلکہ ایک عظیم ہدایت کار بھی ہیں۔ ڈرامے کی دنیا میں ہدایت بھی اتنی ہی اہم ہے جتنی ڈراما نگاری۔ حبیب تنویر نے اپنی ہدایت کاری سے ڈرامائی پیش کش کو ایک نیا اسلوب اور نیا طرز دیا جو حبیب تنویر کے اسٹائل کے نام سے موسوم ہے۔ ہدایت کاری میں ان کا کمال یہ ہے کہ وہ معمولی معمولی واقعات کو اس طرح پیش کرتے ہیں کہ اس کی ڈرامائیت اپنے عروج پر پہنچ کر ناظرین کا دل موہ لیتی ہے۔ اور اس کا تاثر ہمیشہ ان کے دلوں میں باقی رہتا ہے۔

حبیب تنویر کے والد حافظ محمد حیات خاں انیسویں صدی کے آخر میں پیشاور سے ترک سکونت کر کے مختلف شہروں سے ہوتے ہوئے رائے پور پہنچے اور وہیں کے ہو رہے، وہیں ان کا خاندان پھلا پھولا۔ ان کی چار لڑکیاں اور تین بیٹے تھے، حبیب تنویر بیٹوں میں سب سے چھوٹے تھے۔

حبیب احمد خاں (حبیب تنویر) ایک ستمبر 1923ء کو رائے پور میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم گھر اور مدرسے میں حاصل کی۔ 1933ء میں انھیں لاری میونسپل ہائی اسکول میں عصری تعلیم کے لیے داخل کرایا گیا۔ جہاں سے انھوں نے 1940ء میں میٹرک پاس کیا۔ پھر بی۔ اے 1944ء میں مورس کالج ناگپور سے کیا اور 1945ء میں علی گڈھ سے ایم۔ اے اردو میں داخلہ لیا۔ مگر مزاج کی رومانیت علی گڈھ یونیورسٹی کی رومانی فضا میں گھل مل گئی پھر تو وہی ہوا ہونا یا نہیں ہونا چاہیے تھا۔ حاضری کی کمی کے سبب امتحان میں شامل نہ ہو سکے۔ چار و ناچار بمبئی کے لیے رخت سفر باندھا۔ بمبئی کی سڑکوں پر ایک عرصے تک مارے مارے پھرتے رہے۔ پھر اماں ملی تو بارود بنانے کی فیکٹری میں۔ کچھ نہ ہونے سے اس فیکٹری کے ہونے کو بہتر جانا۔ پاؤں ٹکانے کی جگہ ملی تو فطری صلاحیتوں نے بال و پر نکالے اور اپنی ہر ناکامی کو کامیابی کا زینہ بناتے ہوئے منزلیں طے کرتے رہے۔ فلموں میں اداکاری کی دیرینہ خواہش پوری ہوئی اور انھیں فلم ''آپ کے لیے'' میں ہیرو کا رول مل گیا۔ فلم مکمل بھی ہوگئی مگر کسی قضیے کی وجہ سے ریلیز نہ ہو سکی۔

بمبئی کی سڑکوں کی خاک چھاننا پھر ان کا مقدر بن گیا۔ کچھ عرصہ بعد ان کی ملاقات ذوالفقار احمد بخاری سے ہوئی جنھوں نے ان کی آواز، لہجے اور شائستگی سے متاثر ہو کر آل انڈیا ریڈیو بمبئی میں انھیں ایک ملازمت دے دی۔ بچوں و خواتین کے پروگرام، ڈرامے اور فلموں پر تبصرے ان کے فرائض منصبی ٹھہرے۔ ریڈیو کی ملازمت ان کی زندگی کا اہم موڑ تھا۔ وہاں ان کی ملاقات بہت سی اہم شخصیات سے ہوئی، جن میں ای۔ ایم فاسٹر، آہرے مَنن، سید محمود، یگانہ چنگیزی، منٹو اور بابوراؤ پٹیل اہم ہیں۔ کچھ عرصہ بعد ریڈیو کی نوکری ترک کر کے صحافت کی دنیا میں قدم رکھا اور کئی فلمی و غیر فلمی رسالوں کے ایڈیٹر رہے۔

1950ء سے 1953ء کے دوران انھوں نے بابوراؤ پٹیل کی ''فیمس پکچر کمپنی'' کے لیے چھوٹی چھوٹی اشتہاری فلمیں بنائیں اور آٹھ فیچر فلموں میں اداکاری بھی کی اور اپٹا سے بھی تعلق قائم رکھا اور اس کے ڈراموں کی ہدایت کاری کرتے رہے۔

اس کے بعد حبیب تنویر نے ڈراما نگاری اور ہدایت کاری سے اپنا کل وقتی رشتہ استوار کر لیا لیکن فلمی دنیا سے رشتہ منقطع نہیں کیا اور گاہے بگاہے اپنی استعداد کا مظاہرہ کرتے رہے۔ اس کے بعد حبیب تنویر دہلی آ گئے اور مختلف ڈراما گروپوں سے جڑ کر ڈراما نگاری اور ہدایت کاری میں مشق بہم پہنچانے لگے جس کی تفصیل ''حبیب تنویر کی ڈراما نگاری'' کے تحت پیش کی گئی ہے۔

1955ء میں حبیب تنویر تھیٹر کی باقاعدہ تعلیم حاصل کرنے کے لیے ''رائل اکیڈمی آف ڈرامیٹک آرٹس لندن'' اور ''برسٹل اولڈوک اسکول'' (برسٹل، U.K) برسٹل گئے، جہاں تین سال تک ڈرامے اور تھیٹر کا مطالعہ اور مشاہدہ کر کے ڈگری حاصل کی۔ تھیٹر اور اسٹیج کے بہت سے رموز ونکات سے روشناس ہوئے۔ جدید تکنیک اور جدید اسلوب سے اپنے کو ہم آہنگ کیا۔ جرمنی اور روس کے سفر کے دوران بریخت کے ایپک تھیٹر سے استفادہ کیا۔ بعد میں اسے اپنے ڈراموں کی پیش کش میں کامیابی سے استعمال کر کے ہندستانی اسٹیج کو نئی تکنیک اور نئے اسلوب سے روشناس کرایا اور اردو ڈرامے کو دوسرے ہندستانی ڈراموں کے ہم پلہ کرنے کی کوشش کی۔

حبیب تنویر نہ صرف راجیہ سبھا ممبر بنے بلکہ تھیٹر سے متعلق ہر طرح کا احترام واعزاز ان کے حصے میں آیا۔ مختلف قومی اور عالمی ایوارڈ واعزازات سے انھیں نوازا گیا۔ 1969ء میں سنگیت ناٹک اکیڈمی ایوارڈ، 1979ء میں جواہر لال نہرو فیلوشپ، 1983ء میں پدم شری، 1990 میں کالی داس سمان، 1996ء میں سنگیت ناٹک اکیڈمی فیلوشپ اور 2002ء میں پدم بھوشن کے اعزاز سے نوازا گیا۔ اس کے علاوہ وہ 1972ء سے 1978ء تک راجیہ سبھا کے ممبر رہے۔ مزید یہ کہ 1982ء میں ان کے ڈرامے ''چرن داس چور'' نے ایڈنبرگ انٹرنیشنل ڈراما فیسٹیول میں فرنچ فرسٹ ایوارڈ جیتا، اس کے علاوہ ''چرن داس چور'' کو آزادی سے 2007ء کے دوران کی ہندستانی ٹائم کی 60 بہترین تخلیقات میں شامل کیا گیا۔ حبیب تنویر 2009ء میں ڈرامے کی ایک روشن تاریخ چھوڑ کر اس دنیا سے رخصت ہو گئے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1- حبیب تنویر کب اور کہاں پیدا ہوئے؟

2- حبیب تنویر نے ایم۔اے۔ کرنے کے لیے کہاں داخلہ لیا؟

3- حبیب تنویر کو ایوارڈ یا اعزازات ملے ان میں سے دو کے نام لکھیے۔

24.3 حبیب تنویر کی ڈراما نگاری

حبیب تنویر کو ابتدا سے ہی ڈرامے سے دل چسپی تھی اور اس شوق کو مہمیز اس وقت ہوئی جب ریڈیو کی نوکری میں، ڈرامے اور فلموں پر تبصرے ان کے فرائض منصبی قرار پائے۔ اپنے قیام بمبئی کے دوران دوسری مشغولیات کے ساتھ ساتھ اپٹا سے بھی بحیثیت ہدایت کار اپنا رشتہ استوار رکھا تھا۔ اپٹا عوامی موضوعات پر عوام کے لیے فوک تکنیک میں ڈرامے پیش کرتا تھا۔ یہیں سے حبیب تنویر فوک تکنیک کی طرف راغب ہوئے اور اسی موقعے پر انھوں نے تھیٹر کو اپنی منزل بنانے کی بات سوچی اور اس کے لیے دلی انھیں زیادہ مناسب جگہ معلوم ہوئی۔

پروفیسر محمد مجیب نے جامعہ ملیہ اسلامیہ میں ''جامعہ ڈراما سوسائٹی'' قائم کی۔ حبیب تنویر نے جامعہ سے منسلک ہو کر مجیب صاحب کی مدد سے اپنا پہلا ڈراما آگرہ بازار، اپنی ہی ہدایت میں جامعہ میں 1954ء میں اسٹیج کیا۔ جو ان کی ہدایت کاری اور ڈراما نگاری کا سنگ میل ثابت ہوا اور اس سے ان کی شہرت ومقبولیت کو چار چاند لگ گئے۔

قدسیہ زیدی نے 1955ء میں ''ہندستانی تھیٹر'' گروپ قائم کیا۔ اس گروپ کے تحت حبیب تنویر نے سنسکرت کے مشہور ڈرامے مٹی کی

گاڑی (مرچھ کٹکم) کو اپنی ہدایت میں پیش کیا۔ انھوں نے کلاسیکی اور عوامی (فوک) روایت کو یکجا کر کے اور اس میں گانوں کو شامل کر کے ایک خوبصورت تجربہ کیا جو خوب سراہا گیا اور جیسا کہ اوپر ذکر ہوا 1955ء میں حبیب ڈرامے کی تعلیم حاصل کرنے کے لیے یورپ چلے گئے۔

مغربی ممالک کے سفر سے واپس آنے کے بعد 1959ء میں مونیکا مشرا کے ساتھ مل کر ''نیا تھیٹر'' کے نام سے اپنا گروپ قائم کیا۔ ''پھانسی''، ''رستم وسہراب''، ''میرے بعد''، ''شطرنج کے مہرے''، ''گوری گورا'' اور ''چرن داس چور'' جیسے درجنوں ڈرامے پیش کر کے تھیٹر کی دنیا میں ایک نہ مٹنے والا نقش قائم کر دیا۔

حبیب تنویر کے ذریعے پیش کیے ڈراموں کو چار زمروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ طبع زاد ڈرامے، ترجمہ کیے ہوئے ڈرامے، ماخوذ ڈرامے اور صرف ہدایت دیے گئے ڈرامے لیکن کوئی بھی زمرہ ہو ہر ہر قدم پر ان کی مقبولیت میں اضافہ کرتا رہا۔

حبیب تنویر نے 73 ڈرامے پیش کیے، جس میں 18 اردو کے، 18 ہندی کے، 23 چھتیس گڑھی کے، 8 انگلش کے، دو ہندستانی کے، دو ہریانوی اور دو اڑیا کے ہیں۔ ان 73 ڈراموں میں سے 25 ان کے اپنے طبع زاد ہیں جن میں 10 اردو، سات ہندی، سات چھتیس گڑھی اور ایک انگریزی کا ہے۔ ان کے یہاں نہ لسانی تعصب تھا اور نہ کسی تہذیب وثقافت سے گریز۔

درج ذیل ڈراموں کا شمار ان کے مقبول ترین ڈراموں میں ہوتا ہے۔

آگرہ بازار 1954ء

شطرنج کے مہرے 1954ء

لالہ شہرت رائے 1954ء

مٹی کی گاڑی 1958ء

دیکھ رہے ہیں نین 1962ء

گاؤں کا نام سسرال 1973ء

چرن داس چور 1975ء

اتر رام چرتر 1977ء

ایک عورت ہپشیا بھی تھی 1980ء

بسنت دیو کا سپنا 1993ء

مدرا راکشس

شاجاپور کی شانتی بائی

میرے بعد

فنی نقطۂ نظر سے حبیب تنویر کی ڈراما نگاری کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے یہاں کلاسیکی ہندستانی ڈرامائی روایت، ہندستانی

عوامی ڈرامائی روایت اور مغربی ڈرامائی روایت کا خوبصورت امتزاج ہے۔لیکن ان کی ڈراما نگاری اور ہدایت کاری کی اساس عوامی روایت سے استوار ہوئی ہے۔انھوں نے اپنے''نیا تھیٹر گروپ'' کی ابتدا بھی چھتیس گڑھ کے عوامی اداکاروں کو لے کر کی تھی،انھیں پوری زندگی اپنے ساتھ وابستہ رکھااور زیادہ تر ڈرامے انھیں کے ذریعے پیش کیے۔

حبیب تنویر نے قیام یورپ کے درمیان برتولت بریخت کے متعدد ڈرامے دیکھے، بریخت کے ساتھ کام کرنے والوں سے ملاقات کر کے تبادلہ خیال بھی کیا۔ بعدۂ ہندستانی کلاسیکی اور فوک (عوامی) تکنیک سے اسے ملا کر اپنا ایک نیا اسلوب اور نئی ڈرامائی تکنیک تخلیق کی جو ان کی شناخت اور دوامی شہرت کا وسیلہ بن گئی۔انھوں نے نکڑ ناٹک میں بھی نئی نئی طرزیں اور اسلوب اختراع کیے۔حبیب تنویر نے نکڑ ناٹک کو وال تھیٹر (Wall Theatre) کے طرز پر بھی پیش کیا۔اس میں تین طرف ناظرین ہوتے اور ایک طرف خالی جگہ چھوڑ دی جاتی جہاں اداکار کھڑے ہوتے، وہیں سے اداکار آ آ کر اپنا رول ادا کرتے اور پھر جا کر اپنی جگہ پر کھڑے ہو جاتے، گیت وغیرہ بھی وہیں سے کھڑے کھڑے گاتے۔

حبیب تنویر عوام وخواص میں مقبولیت کے مستحق صرف اس لیے نہیں ٹھہرے کہ انھوں نے ڈرامے تصنیف و تالیف کیے بلکہ ان کی مقبولیت کا راز اس میں پوشیدہ ہے کہ انھوں نے ڈرامے کے سب سے اہم عنصر یعنی پیش کش میں کمال حاصل کیا۔انھوں نے اپنی محنت و مشقت، سنجیدگی اور استقلال کے ذریعے اردو ڈرامے کو اس لائق بنا دیا کہ اسے دوسرے ڈراموں کے مقابل پیش کیا جا سکے۔حبیب تنویر کا نام اردو تھیٹر بلکہ ہندستانی تھیٹر کی تاریخ میں سنہرے حرفوں میں لکھا جائے گا۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1- حبیب تنویر ڈرامے کی تعلیم حاصل کرنے کے لیے بیرون ملک کہاں کہاں گئے؟

2- حبیب تنویر نے اپنا ڈراما'' آگرہ بازار'' پہلی بار کس سنہ میں پیش کیا؟

3- حبیب تنویر کو ڈراما نگاری کے ساتھ ساتھ اور کس چیز میں کمال حاصل تھا؟

4- حبیب تنویر نے نکڑ ناٹک میں کون سا نیا طرز نکالا۔

24.4 کارتوس

کردار:- کرنل، لیفٹننٹ، سپاہی، سوار

زمانہ: 1799ء

وقت: رات

(گورکھپور کے جنگل میں کرنل کالنز کے خیمے کا اندرونی حصہ۔ دو انگریز بیٹھے باتیں کر رہے ہیں۔ کرنل کالنز اور لیفٹننٹ۔ خیمے کے باہر چاندنی چھٹکی ہوتی ہے اندر لیمپ جل رہا ہے۔)

کرنل : جنگل کی زندگی بڑی خطرناک ہوتی ہے۔

لیفٹننٹ : ہفتوں ہو گئے یہاں خیمہ ڈالے ہوئے۔ سپاہی بھی تنگ آ گئے ہیں۔ یہ وزیر آدمی ہے یا بھوت۔ ہاتھ ہی نہیں لگتا۔

کرنل : اس کے کارنامے سن کر رابن ہڈ کے کارنامے یاد آ جاتے ہیں۔ انگریزوں کے خلاف اس کے دل میں کس قدر نفرت ہے۔ کوئی پانچ مہینے حکومت کی ہوگی۔ مگر اس پانچ مہینے میں وہ اودھ کے دربار کو انگریزی اثر سے بالکل پاک کر دینے میں تقریباً کامیاب ہو گیا تھا۔

لیفٹننٹ : کرنل کالنز! یہ سعادت علی کون ہے۔

کرنل : آصف الدولہ کا بھائی ہے۔ وزیر علی کا چچا اور اس کا دشمن!

اصل میں آصف الدولہ کے یہاں لڑکے کی پیدائش کی کوئی امید نہ تھی۔ وزیر علی کی پیدائش کو سعادت علی نے اپنی موت خیال کیا۔

لیفٹننٹ : مگر سعادت علی کو تخت پر بٹھانے میں کیا مصلحت تھی۔

کرنل : سعادت علی ہمارا دوست ہے اور بہت عیش پسند آدمی ہے۔ اس نے ہمیں اپنی آدھی مملکت دے دی اور دس لاکھ روپیہ نقد۔ اب وہ بھی مزے کرتا ہے اور ہم بھی۔

لیفٹننٹ : سنا ہے وہ وزیر علی افغانستان کے بادشاہ زماں کو ہندستان پر حملہ کرنے کی دعوت دے رہا ہے۔

کرنل : افغانستان کو حملے کی دعوت سب سے پہلے اصل میں ٹیپو سلطان نے دی۔ پھر وزیر علی نے بھی اسے دلی بلایا اور شمس الدولہ نے بھی۔

لیفٹننٹ : کون شمس الدولہ۔

کرنل : نواب بنگال کا نسبتی بھائی۔ بہت خطرناک آدمی ہے۔

لیفٹننٹ : اس کا تو یہ مطلب ہوا کہ کمپنی کے خلاف سارے ہندستان میں ایک لہر دوڑ گئی ہے۔

کرنل : جی ہاں! اور اگر یہ کامیاب ہوگئی تو بکسر اور پلاسی کے کارنامے دھرے رہ جائیں گے اور کمپنی جو کچھ لارڈ کلائیو کے ہاتھوں حاصل کر چکی ہے۔ لارڈ ویلزلی کے ہاتھوں وہ سب کچھ کھو بیٹھے گی۔

لیفٹننٹ : وزیر علی کی آزادی بہت خطرناک ہے۔ ہمیں کسی نہ کسی طرح اسے گرفتار کر ہی لینا چاہیے۔

کرنل : پوری ایک فوج لیے اس کا پیچھا کر رہا ہوں اور برسوں سے وہ ہماری آنکھوں میں دھول ڈالے انھیں جنگلوں میں پھر رہا ہے۔ اور ہاتھ نہیں آتا۔ اس کے ساتھ چند جانباز ہیں۔ مٹھی بھر آدمی اور یہ دم خم۔

لیفٹننٹ : سنا ہے وزیر علی ذاتی طور پر بہت بہادر آدمی ہے۔

کرنل : بہادر نہ ہوتا تو یوں کمپنی کے وکیل کو قتل کر دیتا؟

لیفٹننٹ : یہ قتل کا کیا قصہ ہوا تھا کرنل۔

کرنل : قصہ کیا ہوا تھا وزیرعلی کو معزول کرنے کے بعد ہم نے اسے بنارس پہنچا دیا اور تین لاکھ روپیہ سالانہ وظیفہ مقرر کر دیا۔ کچھ مہینے بعد گورنر جنرل نے اسے کلکتہ طلب کیا۔ وزیرعلی کمپنی کے وکیل کے پاس گیا جو بنارس میں رہتا تھا اور اس سے شکایت کی کہ گورنر جنرل اسے کلکتہ میں کیوں طلب کرتا ہے۔ وکیل نے شکایت کی پروانہ کی، الٹا اسے برا بھلا سنا دیا۔ وزیرعلی کے دل میں یوں بھی انگریزوں کے خلاف نفرت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے اس نے خنجر سے وکیل کا کام تمام کر دیا۔

لیفٹننٹ : اور بھاگ گیا۔

کرنل : اپنے جاں نثاروں کے سمیت اعظم گڑھ کی طرف بھاگ گیا۔ اعظم گڑھ کے حکمرانوں نے ان لوگوں کو اپنی حفاظت میں گھاگھرا تک پہنچا دیا۔ اب یہ کارواں جنگلوں میں کی سال سے بھٹک رہا ہے۔

لیفٹننٹ : مگر وزیرعلی کی اسکیم کیا ہے؟

کرنل : اسکیم یہ ہے کہ کسی طرح نیپال پہنچ جاتے۔ افغانی حملے کا انتظار کرے۔ اپنی طاقت بڑھائے۔ سعادت علی کو معزول کر کے خود اودھ پر قبضہ کرے اور انگریزوں کو ہندستان سے نکال دے۔

لیفٹننٹ : نیپال پہنچنا تو کوئی ایسا مشکل نہیں ہوسکتا ہے کہ پہنچ گیا ہو۔

کرنل : ہماری فوجیں اور نواب سعادت علی خاں کے سپاہی بڑی سختی سے اس کا پیچھا کر رہے ہیں۔ ہمیں اچھی طرح معلوم ہے کہ وہ انھیں جنگلوں میں ہے۔

(ایک سپاہی تیزی سے داخل ہوتا ہے)

کرنل : (اٹھ کر) کیا بات ہے۔

گورا : دور سے گرد اڑتی دکھائی دے رہی ہے۔

کرنل : سپاہیوں سے کہہ دو کہ تیار رہیں۔

(سپاہی سلام کر کے چلا جاتا ہے)

لیفٹننٹ : (جو کھڑکی سے باہر دیکھنے میں مصروف تھا) گرد تو ایسی اڑ رہی ہے جیسے پورا ایک قافلہ چلا آ رہا ہے۔ مگر مجھے تو ایک سوار دکھائی دیتا ہے۔

کرنل : (کھڑکی کے پاس جا کر)

ہاں ایک ہی سوار ہے سرپٹ گھوڑا دوڑائے چلا آ رہا ہے۔

لیفٹننٹ : اور سیدھا ہماری طرف آتا معلوم ہوتا ہے۔ (کرنل تالی بجا کر سپاہی کو بلاتا ہے)

کرنل : (سپاہی سے) سپاہیوں سے کہو، اس سوار پر نظر رکھیں کہ یہ کس طرف جا رہا ہے۔

(سپاہی سلام کر کے چلا جاتا ہے)

لیفٹننٹ : شبہ کی کوئی گنجائش ہی نہیں۔ تیزی سے اس طرف آ رہا ہے۔

(ٹاپوں کی آواز بہت قریب آ کر رک جاتی ہے)

سوار : (باہر سے) مجھے کرنل سے ملنا ہے۔

گورا : (چلا کر) بہت اچھا۔

سوار : بھئی آہستہ بولو۔

گورا : (اندر آ کر) حضور سوار آپ سے ملنا چاہتا ہے۔

کرنل : بھیج دو۔

لیفٹننٹ : وزیر علی کا ہی کوئی آدمی ہوگا۔ ہم سے مل کر اسے گرفتار کرانا چاہتا ہوگا۔

کرنل : خاموش۔

(سوار سپاہی کے ساتھ اندر آتا ہے)

سوار : (آتے ہی پکار اٹھتا ہے) تنہائی، تنہائی۔

کرنل : یہاں کوئی غیر آدمی نہیں ہے۔ آپ رازِ دل کہہ دیں۔

سوار : دیوار ہم گوش دارد، تنہائی۔

(کرنل لیفٹننٹ کو اشارہ کرتا ہے دونوں باہر چلے جاتے ہیں۔ جب کرنل اور سوار خیمے میں تنہا رہ جاتے ہیں تو ذرا وقفے کے بعد چاروں طرف دیکھ کر سوار کہتا ہے)

سوار : آپ نے اس مقام پر کیوں خیمہ ڈالا ہے۔

کرنل : کمپنی کا حکم ہے کہ وزیر علی کو گرفتار کیا جائے۔

سوار : لیکن اتنا لاؤ لشکر کیا معنی۔

کرنل : گرفتاری میں مدد دینے کے لیے۔

سوار : وزیر علی کی گرفتاری بہت مشکل ہے صاحب۔

کرنل : کیوں؟

سوار : وہ ایک جاں باز سپاہی ہے۔

کرنل : میں نے بھی یہی سن رکھا ہے۔ آپ کیا چاہتے ہیں؟

سوار : چند کارتوس۔

کرنل : کس لیے۔

سوار : وزیر علی کی گرفتاری کے لیے۔

کرنل : یہ لو دس کارتوس۔

سوار : (مسکراتے ہوئے) شکریہ۔

کرنل : آپ کا نام۔

سوار : (وزیر علی) آپ نے مجھے کارتوس دیئے اس لیے جان بخشی کرتا ہوں۔

(یہ کہہ کر باہر نکل جاتا ہے۔ ٹاپوں کا شور سنائی دیتا ہے۔ کرنل ایک سناٹے میں ہے اور ہکا بکا کھڑا ہے لیفٹننٹ اندر آتا ہے)

لیفٹننٹ : کون تھا؟

کرنل : (دبی زبان میں اپنے آپ سے) ایک جاں باز سپاہی۔

(پردہ)

24.5 کارتوس کا موضوعاتی تجزیہ

24.5.1 تعارف؛

کارتوس اٹھارہ سوستاون سے پہلے انگریزوں کے خلاف جگہ جگہ ہو رہی بغاوتوں کے موضوع پر لکھا گیا ڈراما ہے۔ اپنے اقتدار کو مضبوط کرنے کے لیے انگریزوں کی ریشہ دوانیوں کا ایک چھوٹا سا واقعہ جو اپنے اندر بہت وسعت رکھتا ہے اس ڈرامے کا موضوع ہے۔ اس سے انگریزوں کی سازشوں اور ہندستانیوں کی حب الوطنی دونوں کا مظاہرہ ہوتا ہے۔

24.5.2 سماجی پہلو؛

انگریزوں نے ہندستان آنے کے کچھ عرصہ بعد ہی یہاں کے معاملات میں دخل اندازی شروع کر دی تھی۔ اورنگ زیب کی وفات 1707ء کے بعد دخل اندازی ریشہ دوانی میں بدل گئی وہ منافقت اور ریاکاری کرنے لگے۔ تجارت کے پردے میں لوٹ کھسوٹ شروع کر دی۔ صرف مانچسٹر کے تاجروں کو یہاں تجارت کی اجازت تھی۔ 1757ء میں جنگ پلاسی کی کامیابی کے بعد انھوں نے بنگال پر قبضہ کر لیا۔ پھر رفتہ رفتہ بمبئی اور مدراس میں اپنے خود مختار علاقے قائم کرتے اور یہاں کا نظم و نسق اپنے طور پر کرنے لگے۔ فرنگیوں نے ہر بڑا عہدہ اپنے ہم وطنوں کے لیے مخصوص کر رکھا تھا۔ اور اس کا بار ہندستانیوں کو اٹھانا پڑا تھا۔ ہندستانیوں پر طرح طرح کے ٹیکس لگائے جاتے۔ ٹیکس ادا نہ کر پانے کی صورت میں انھیں جیلوں میں ڈال دیا جاتا یا ان کی جائیدادیں ضبط کر لی جاتیں۔ یہاں کی صنعت و حرفت کو انھوں نے برباد کر دیا تھا۔ اس عہد میں ملک کی جملہ تباہی و بربادی،

بھوک وافلاس اور غربت سب کے ذمہ دار فرنگی تھے۔

24.5.3 معاشی پہلو؛

اس ڈرامے کارتوس میں معاشی پہلو یہ ہے کہ انگریزوں کے قبضے کے بعد اقتدار کا مرکز انگلستان منتقل ہو گیا۔ جس کی وجہ سے یہ ملک مفلس و بربادی کی زد میں آ گیا۔ برطانوی حکام ہر سال یہاں سے سڑسٹھ کروڑ پچاس لاکھ روپیہ کسی نہ کسی بہانے برطانیہ منتقل کرتے تھے اور یہ ملک ہر روز غریب سے غریب تر ہوتا جا رہا تھا گو کہ یہ ڈراما اس معاشی استحصال کو نمایاں کرنے کے لیے نہیں لکھا گیا۔ لیکن بغاوت جو اس ڈرامے کا بنیادی موضوع ہے اس کے پس منظر میں یہ استحصال بھی تھا۔

24.5.4 المیاتی پہلو؛

یہ ڈرامانہ المیہ کے اصولوں پر لکھا گیا ہے نہ طربیہ کے۔ پھر بھی المیہ پہلو یہ نکلتا ہے کہ فرنگی نہ صرف معاشی استحصال کر رہے تھے بلکہ ظلم و زیادتی پر بھی ہر وقت کمر بستہ رہتے تھے۔ ان کے یہاں انصاف نام کی کوئی چیز نہیں تھی جس کی وجہ سے یہاں کے لوگ جسمانی اور ذہنی اذیت کا شکار ہوتے تھے۔

24.6 کارتوس کا فنی تجزیہ

24.6.1 پلاٹ؛

ڈرامے کے اجزائے ترکیبی میں پلاٹ کو اولیت حاصل ہے۔ مختصر ہونے کے باوجود ڈرامے ''کارتوس'' میں ایک گٹھا ہوا مکمل پلاٹ موجود ہے جس میں کہیں سے جھول نہیں ہے۔ مکمل سے مراد یہ ہے کہ اس میں ابتدا، وسط اور اختتام باقاعدگی سے موجود ہے۔ ابتدا وزیر علی کی تلاش سے ہوتی ہے۔ اس کے بعد کے واقعات جن کو مکالمے میں بیان کیا گیا یعنی وزیر علی کے بارے میں ساری جانکاری، سعادت علی کو اودھ کے تخت پر بٹھانا، وکیل کا قتل اور روز یر علی کا منصوبہ، یہ تمام واقعات پلاٹ کا وسط ہے۔

اختتام وہ ہے جب وزیر علی اکیلا کرنل کے خیمے پر آ جاتا ہے اور کرنل سے دس کارتوس حاصل کر کے نکل جاتا ہے۔ وزیر علی اور کرنل خیمے میں اکیلے تھے وزیر علی نے پہلے تخلیہ کروالیا تھا۔ کرنل نے وزیر علی کو اس لیے خیمے میں آنے دیا اور کارتوس بھی دے دیا کہ وہ اسے سعادت علی کا سپاہی سمجھ رہا تھا جو وزیر علی کی تلاش میں اسی جنگل میں سرگرداں تھے۔

ڈرامے میں انجام بھی بہت اہم ہوتا ہے، اسے گزرے ہوئے واقعات کا منطقی نتیجہ ہونا چاہیے یا واقعات سے اس کا کوئی نہ کوئی تعلق ضرور ہونا چاہیے۔ اس ڈرامے کا انجام بھی ایسا ہی ہے۔

پلاٹ کی ایک خوبی یہ بھی مانی جاتی ہے کہ اس میں ڈرامائیت ہو یعنی اس میں کچھ ایسے غیر متوقع موڑ آئیں جو ناظرین کو متحیر و متعجب کر دیں۔ اس ڈرامے میں یہ مقام اس وقت آتا ہے جب وزیر علی کمپنی کے وکیل سے ملنے جاتا ہے اور اپنی توہین برداشت نہ کرتے ہوئے اس کا قتل کر دیتا ہے۔ یہاں ناظرین حیران ہی نہیں ہوتے بلکہ ان کے اندر یہ تجسس بھی پیدا ہوتا ہے کہ اب وزیر علی کا کیا ہوگا۔

ایسا دوسرا موقعہ اس وقت آتا ہے جب وزیر علی بلاخوف جنگل میں کرنل کے خیمے پر اکیلا آ جاتا ہے اور بڑی ہوشیاری سے کرنل سے دس

کارتوس بھی حاصل کر لیتا ہے۔اور چلتے وقت اپنا نام بھی بتا دیتا ہے اور نکل جاتا ہے۔اس طرح کی ڈرامائیت پیدا کرنا فنی چابکدستی کا ثبوت ہے۔

24.6.2 کردار؛

ڈرامے میں پلاٹ جتنا اہم ہے کردار بھی اتنے ہی اہم ہوتے ہیں۔کردار دو طرح کے ہوتے ہیں ارتقائی کردار اور جامد کردار۔جامد کردار وہ ہوتے ہیں جو شروع سے آخر تک ایک ہی ڈھرے پر رہیں ان میں کوئی تبدیلی رونما نہ ہو۔بدلتے ہوئے حالات،حادثے یا انقلاب سے متاثر ہوکر تبدیلی قبول کرنے والے کردار ارتقائی کہلاتے ہیں کسی بھی فن پارے کے لیے ارتقائی کردار ہی مستحسن مانے جاتے ہیں۔

کارتوس میں صرف وزیر علی ہی ایک اہم کردار ہے اسی کے گرد ساری کہانی بنی ہے۔وہ چاہتا تو اپنے تین لاکھ روپے سالانہ وظیفے پر گزارہ کرتا مگر گورنر جنرل کے طلب کیے جانے پر اسے شبہ ہوتا ہے کہ اس میں بھی انگریزوں کی کوئی چال ہے وہ وکیل کے پاس بات کرنے جاتا ہے اور وکیل کے ذریعے اپنی توہین برداشت نہ کرتے ہوئے اسے قتل کر دیتا ہے۔پھر اپنی ہوشیاری اور سمجھ داری سے کرنل سے کارتوس حاصل کر لیتا ہے۔کرنل کے پوچھے جانے پر اپنی بہادری اور جانبازی کا ثبوت دیتے ہوئے بڑی بیباکی سے اپنا نام بتا دیتا ہے۔وہ ایک ارتقائی اور متاثر کرنے والا کردار ہے۔اس کا مزاج اپنے عہد اور معاشرے کے مزاج سے ہم آہنگ ہے۔یہ ہمارے دلوں پر ایک نہ مٹنے والا نقش چھوڑ جاتا ہے۔باقی کوئی کردار ایسا نہیں جو قابل ذکر ہو۔

24.6.3 مکالمہ؛

ڈرامے کے اجزائے ترکیبی میں تیسرا مقام مکالمے کا ہے۔ڈراما مکالمے کے ذریعے ہی پیش کیا جاتا ہے اس میں بیانیہ کا گزر نہیں پھر بھی مکالمے کی زیادتی مناسب نہیں۔مکالمے اتنے ہی ہوں جتنی ضرورت ہو۔مکالموں کو مختصر ہونا چاہیے۔کتابی زبان کے بجائے بول چال کی زبان میں ہونا چاہیے۔انھیں کردار کی ذہنی سطح اور معاشرت کے بھی مطابق ہونا چاہیے۔ڈرامے کارتوس کے مکالموں میں یہ تمام خوبیاں پائی جاتی ہیں۔

24.6.4 زبان؛

ڈرامے کے ناظرین میں پڑھے لکھے،کم پڑھے لکھے اور بغیر پڑھے لکھے لوگ بھی ہوتے ہیں لہٰذا ڈرامے کے لیے ہمیشہ سادہ،سلیس اور عام فہم زبان کی سفارش کی جاتی ہے۔ڈرامے میں کتابی زبان کے بجائے بول چال کی زبان ہونی چاہئے اسے کردار کی ذہنی سطح اور معاشرت کے بھی مطابق ہونا چاہئے۔

حبیب تنویر نے ''کارتوس'' میں بڑی خوبی سے کتابی زبان سے گریز کرتے ہوئے بول چال کی عام فہم سادہ اور سلیس زبان کا استعمال کیا ہے جو اس ڈرامے کی بڑی خوبی ہے۔

24.6.5 تکنیک؛

اس ڈرامے میں مصنف نے فلش بیک کی تکنیک کا استعمال کیا ہے یعنی حال میں بات کرتے کرتے ماضی میں چلا جاتا ہے اور پھر حال میں واپس آتا ہے۔مزید یہ کہ مصنف قصے کو ابتدا سے تسلسل کے ساتھ نہیں بیان کرتا بلکہ بیچ سے شروع کرتا ہے۔یعنی وزیر علی کی تلاش سے شروع کرتا ہے۔وزیر علی کون ہے،اسے گرفتار کرنے کی کوشش کیوں کی جا رہی ہے،کچھ دیر یہ تجسس بنا رہتا ہے اور جب یہ تجسس ختم ہوتا ہے یعنی گزرے ہوئے

حالات کا رشتہ حال سے جوڑا جاتا ہے تو ناظرین ایک خوشگوار احساس سے گزرتے ہیں۔

مزید یہ کہ حبیب تنویر نے واقعے کو بڑی جامعیت کے ساتھ بیان کیا ہے۔ لیفٹننٹ کہتا ہے:

لیفٹننٹ : اس کا تو یہ مطلب ہوا کہ کمپنی کے خلاف سارے ہندستان میں ایک لہر دوڑ گئی ہے۔

کرنل : جی ہاں! اور یہ اگر کامیاب ہوگئی تو بکسر اور پلاسی کے کارنامے دھرے رہ جائیں گے اور کمپنی جو کچھ لارڈ کلائیو کے ہاتھوں حاصل کر چکی ہے، لارڈ ویلزلی کے ہاتھوں وہ سب کھو بیٹھے گی۔

حبیب تنویر نے ان دو جملوں میں ایک دور کی تاریخ بیان کر دی ہے۔ وہ چند الفاظ کے ذریعے واقعات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ باقی ناظرین کے سمجھنے کے لیے چھوڑ دیتے ہیں جو خالی جگہوں کو پر کر لیتا ہے۔ یہ بھی ایک معروف تکنیک ہے۔ گویا یہاں حبیب تنویر نے دریا کو کوزے میں بند کر دیا ہے۔

24.6.6 پیش کش؛

پیش کش ڈرامے کا بہت اہم عنصر ہے۔ اس میں جن چیزوں کو اسٹیج پر پیش کرنا ممکن نہیں ہوتا انھیں مکالموں میں بیان کر دیا جاتا ہے۔ کارتوس میں حبیب تنویر نے اس کا خیال رکھا ہے جیسے وزیر علی کی معزولی اور وظیفہ مقرر کر کے بنارس بھیج دینا، سعادت علی کی تخت نشینی، کمپنی کے وکیل کا قتل۔ پھر بھی یہ کمی محسوس ہوتی ہے کہ زیادہ تر واقعات مکالموں میں ہی بیان کیے گئے ہیں جبکہ ڈراما کر کے دکھانے کی چیز ہے۔ اس کی وجہ سے حرکت وعمل محدود ہو گیا ہے۔ اس کے باوجود یہ ایک کامیاب ڈراما ہے، جس میں ہماری دل چسپی شروع سے آخر تک قائم رہتی ہے۔

24.7 اکتسابی نتائج

☆ ڈراما ایک قدیم صنف ادب ہے جسے یونان سے لے کر ہندستان تک بہت عزت و وقار کیا۔ اردو ادب میں اسے وہ عزت و وقار نصیب نہیں ہوا جو دوسری ادبی اصناف کے حصے میں آیا۔ بہرحال جدید دور کے جن ڈراما نگاروں نے اردو ڈرامے پر بھر پور توجہ دی حبیب تنویر ان میں سے ایک ہیں۔ حبیب تنویر جتنے بڑے ڈراما نگار ہیں اتنے ہی بڑے ہدایت کار بھی ہیں۔ ان دونوں چیزوں نے مل کر ان کے قد کو بہت بلند کر دیا ہے۔

☆ ڈراما ''کارتوس'' حبیب تنویر کے فن کا بہترین نمونہ ہے۔ موضوع کے لحاظ سے بھی یہ ڈراما بہت اہم ہے۔ اس کا موضوع تاریخ سے متعلق ہے اور تاریخ سے ہمیں روشنی ملتی ہے۔ کارتوس میں فرنگیوں کی سازش کے ایک واقعے کو بیان کیا گیا ہے اور فرنگیوں کے خلاف ایک ہندستانی کی جواں مردی وجاں بازی کو دکھایا گیا ہے جو ہمیں برے وقت میں بھی جدو جہد جاری رکھنے کا حوصلہ دیتا ہے۔

☆ کارتوس میں ڈرامے کے تمام اجزائے ترکیبی موجود ہیں اور اس کا انجام بہت متاثر کرنے والا ہے اس میں پیش کش کا بھی پورا پورا خیال رکھا گیا ہے۔

☆ مجموعی طور پر کہا جاسکتا ہے کہ اسے دوسری زبانوں کے بہترین ڈراموں کے مقابلے میں رکھا جاسکتا ہے۔ اس ڈرامے نے اردو ڈرامے کا وقار بلند کیا ہے۔

24.8 کلیدی الفاظ

الفاظ	معنی
ناقدین	ناقد کی جمع
تابنا کی	چمک دمک
زوال	گراوٹ، گھٹنا
ورثہ	ترکہ
معروضی	واقعی، خارجی (Objective)
تجزیہ	تفہیم کرنا، الگ الگ کرنا
محمول	لادا گیا، گمان کیا گیا
اساس	بنیاد
فرائض منصبی	وہ کام جن کا کرنا کسی عہدے دار کے لیے ضروری ہے
مہمیز	گھوڑے کو ایڑ لگانا
سنگ میل	میل کا پتھر
استقلال	مستقل مزاج
ریشہ دوانی	شرارت، فساد، سازش، جوڑ توڑ

24.9 نمونہ امتحانی سوالات

24.9.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات؛

1- حبیب تنویر کے والد کہاں سے ہجرت کر کے رائے پور آئے؟

2- حبیب تنویر کے والد کا نام کیا تھا؟

3- حبیب تنویر کی ابتدائی تعلیم کہاں اور کس اسکول میں ہوئی؟

4- حبیب تنویر نے علی گڑھ یونیورسٹی میں کس مضمون میں داخلہ لیا؟

5- حبیب تنویر کے دو اہم ڈراموں کے نام لکھئے؟

6- حبیب تنویر نے اپنا پہلا ڈراما سب سے پہلے کہاں پیش کیا؟

7- ڈراما کارتوس کے مرکزی کردار کا کیا نام ہے؟

8- حبیب تنویر کا انتقال کس سنہ میں ہوا؟

9- حبیب تنویر نے بیرون ملک کن خاص لوگوں سے ملاقات کی؟

10- حبیب تنویر کو بمبئی میں پہلی نوکری کہاں ملی؟

24.9.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات؛

1- ڈرامے کارتوس کا خلاصہ لکھیے۔

2- حبیب تنویر کے حالات زندگی مختصراً بیان کیجیے۔

3- حبیب تنویر کی پیش کش کی تکنیک پر نوٹ لکھیے۔

4- حبیب تنویر کا اس ڈرامے کو پیش کرنے کا مقصد کیا تھا واضح کیجیے۔

5- ہندستانیوں کو فرنگیوں سے نفرت کیوں ہوگئی تھی مدلل لکھیے۔

24.9.2 طویل جوابات کے حامل سوالات؛

1- حبیب تنویر کی ڈراما نگاری کی فنی خوبیاں بیان کیجیے۔

2- ڈراما کارتوس کا فنی نقطۂ نظر سے جائزہ لیجیے۔

3- حبیب تنویر کس کس زبان میں کتنے کتنے ڈرامے لکھے اور انھیں کن اداکاروں کے ذریعے پیش کیا واضح کیجیے۔

24.10 مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ کتابیں

1-	حبیب تنویر	دو رنگ
2-	زبیر رضوی	عصری ہندستانی تھیٹر
3-	عشرت رحمانی	اردو ڈراما کا ارتقا
4-	عطیہ نشاط	اردو ڈراما روایت اور تجربہ
5-	محمد حسن	ادبیات شناسی

نمونۂ امتحانی پرچہ

Time:3 hours وقت: 3 گھنٹے

Marks : 70 نشانات : ۷۰

ہدایات:

یہ پرچۂ سوالات تین حصوں پر مشتمل ہے: حصہ اول، حصہ دوم، حصہ سوم۔ ہر جواب کے لیے لفظوں کی تعداد اشارۃً ہے۔ تمام حصوں سے سوالوں کا جواب دینا لازمی ہیں۔

1۔ حصہ اول میں 10 لازمی سوالات ہیں، جو کہ معروضی سوالات / خالی جگہ پُر کرنا / مختصر جواب والے سوالات ہیں۔ ہر سوال کا جواب لازمی ہے۔ ہر سوال کے لیے 1 نمبر مختص ہیں۔ **(10x1 = 10 Marks)**

2۔ حصہ دوم میں آٹھ سوالات ہیں، ان میں سے طالب علم کو کوئی پانچ سوالوں کے جواب دینے ہیں۔ ہر سوال کے لیے 6 نمبرات مختص ہیں۔

(5x6=30 Marks)

3۔ حصہ سوم میں پانچ سوالات ہیں، ان میں سے طالب علم کو کوئی تین سوالوں کے جواب دینے ہیں۔ ہر سوال کے لیے 10 نمبرات مختص ہیں۔

(3x10=30 Marks)

حصہ اول

سوال: 1

(i) ''اسم'' کس زبان کا لفظ ہے؟

(a) اردو (b) عربی (c) فارسی (d) ہندی

(ii) ''علم البلاغت'' کا مصنف کون ہے؟

(a) پروفیسر عبدالمجید (b) شمس الرحمٰن فاروقی (c) مولانا محمد مبین (d) مرزا محمد عسکری

(iii) ''زہر عشق'' کس کی تصنیف ہے؟

(a) میر تقی میرؔ (b) محمد رفیع سوداؔ (c) مرزا شوقؔ (d) میر حسنؔ

(iv) ''قصیدہ'' کس زبان کا لفظ ہے؟

(a) ہندی (b) اردو (c) فارسی (d) عربی

(v) رباعی میں کل کتنے مصرعے ہوتے ہیں؟

(a) پانچ (b) چار (c) تین (d) بارہ

(vii) اردو کی پہلی مثنوی کونسی ہے؟

(a) مثنوی کدم راؤ پدم راؤ (b) قطب مشتری (c) مثنوی نوسرہار (d) گلشن عشق

(vii) ''سب رس'' کا مصنف کون ہے؟

(a) ابن نشاطی (b) غواصی (c) ملاوجہی (d) ملک خوشنود

(viii) ''باغ و بہار'' کا تعلق کس صنف سے ہے؟

(a) افسانہ (b) ناول (c) داستان (d) ڈراما

(ix) ''جی آیا صاحب'' کس کا افسانہ ہے؟

(a) منٹو (b) بیدی (c) کرشن چند (d) کرشن چندر

(x) منٹو کا پہلا افسانوی مجموعہ ''آتش پارے'' کس سن میں شائع ہوا؟

(a) 1920 (b) 1936 (c) 1950 (d) 1960

حصہ دوم

2۔ اسم کی تعریف بیان کیجیے۔

3۔ علم بدیع کی تعریف بیان کیجیے۔

4۔ ذیل میں سے کسی دو کی تعریف بیان کیجیے۔

1۔مراۃ النظیر 2۔حسن تعلیل 3۔تشبیہ 4۔مجاز مرسل

5۔ اپنے صدر شعبہ کے نام تین روزہ تعطیل کی درخواست لکھیے۔

6۔ مثنوی دریائے عشق کے شامل نصاب متن کا خلاصہ بیان کیجیے۔

7۔ مرثیہ کے اجزائے ترکیبی پر نوٹ لکھیے۔

8۔ دبیر کے حالات زندگی پر مختصر نوٹ لکھیے۔

9۔ ڈراما کارتوس کا خلاصہ لکھئے۔

حصہ سوم

10۔ تشبیہ کی تعریف بیان کرتے ہوئے اس کے تینوں ارکان پر روشنی ڈالیے۔

11۔ امجد حیدرآبادی کے حالات زندگی پر تفصیلی نوٹ لکھیے۔

12۔ شمالی ہند میں اردو مثنوی کا جائزہ پیش کیجیے۔

13۔ افسانہ ''جی آیا صاحب'' کا تنقیدی تجزیہ پیش کیجیے۔

14۔ حبیب تنویر کی ڈراما نگاری کی فنی خوبیاں بیان کیجیے۔